This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

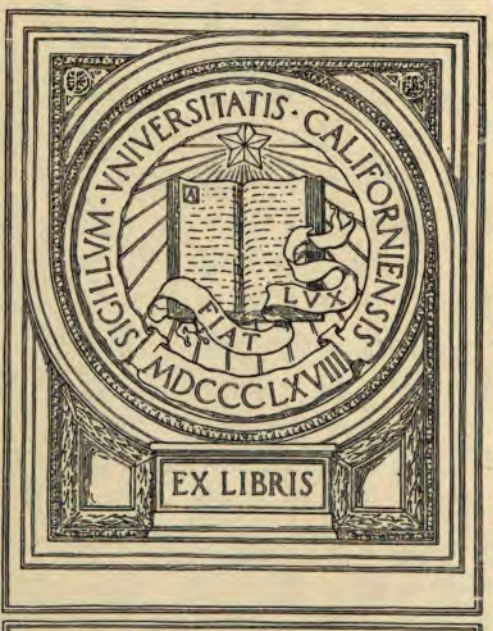
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

·FROM·THE·LIBRARY·OF·
·KONRAD·BURDACH·



Gesammelte Aufsätze

zur

Klassischen Literatur

alter und neuerer Zeit.

Gesammelte Aufsätze

zur

Klassischen Literatur

alter und neuerer Zeit

von

Adolf Schöll.

Berlin

Verlag von Wilhelm Hertz

(Besser'sche Buchhandlung)

1884.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Weimar. - Hof-Buchdruckerei.

Der treuſten Gattin und Mutter

Johanna Schöll

im Sinne des Vaters

gewidmet

von den Söhnen.

BURDACH

PN513
S38

Vorwort.

Als ein Seitenstück zu den gesammelten Goethe-Abhandlungen erscheinen diese vermischten Aufsätze zu klassischer Literatur. Wenn auch naturgemäß der Zusammenhang derselben kein so enger ist wie dort, so ist es doch derselbe durchgehende Geist, die tiefe und eigenartige Vereinigung und Durchdringung ästhetischer und historischer Literaturbetrachtung, wodurch die Theile dieser Sammlung unter sich und mit der früher veröffentlichten verknüpft sind. Und auch an direkten Berührungen und gegenseitigen Ergänzungen fehlt es nicht.

Für die Auswahl der Aufsätze war maßgebend, daß — abgesehen von selbständigen Schriften — Alles enthalten sein sollte, was von allgemeinerer Bedeutung für die Literaturgeschichte zu sein schien. Es durfte deshalb auch der Aufsatz über Shakespeares Sommernachtstraum (V) nicht fehlen, obwohl er schon einmal, und erst vor wenigen Jahren, erneuert worden war. Ausgeschlossen wurden — von Ungedrucktem zu schweigen — die Recensionen, selbst die eingehendere über Schwabs Gedichte (in den Heidelberger Jahrbüchern 1830), die sich zwar in einer Reihe feiner Bemerkungen mit dem Inhalt der Aufsätze über Uhland und Eichendorff nahe berührt, aber doch zu überwiegend den Charakter des Referats trägt. Die 'Erinnerung an Friedrich Hebbel' (in den Preußischen Jahrbüchern XLI, 1877) bot zwar in kürzeren Bemerkungen über Hebbels frühere Dramen und Gedichte, sowie in eingehenderen über die Nibelungen eine Ergänzung zur Analyse der Trilogie (X), auch treffliche Worte über Uhland: dennoch empfahl das Ueberwiegen des Persönlichen

M344816

den Ausschluß. Dagegen hatten die Erinnerungen an Ludwig Uhland (IX) Anspruch auf die Wiedergabe, da von den schlichten Mittheilungen über die persönlichen Erlebnisse mit dem Dichter sich ein rundes Charakterbild desselben abhebt. Kleine Skizzen von mehr feuilletonistischer Haltung, welche, auf Bestellung hingeworfen, zum Theil nicht ohne Vergröberung durch Striche und Zuthaten der betreffenden Herausgeber erschienen waren, durften der Vergessenheit überlassen bleiben, welcher sie mit ihrer auf ein flüchtiges Interesse berechneten Umgebung nicht entgehen konnten.

Es ist also mit dieser Sammlung wie mit der der Goethe-Aufsätze verfahren worden, welcher gleichfalls Recensionen und kleinere gelegentliche Mittheilungen fern gehalten wurden, mit Ausnahme der Skizze 'Dichter und Eroberer', deren Zulassung der Beifall Seitens der Leser und Beurtheiler gerechtfertigt hat.*)

Ob diesen Publikationen noch das eine oder andere aus dem Nachlaß unseres Vaters sich anschließen soll, vor Allem die Pindar-Uebersetzung, so weit sie vollendet ist, das wird zum Theil von der Aufnahme dieses Werks abhängen. Möchte dieselbe eine gleich lebhafte und günstige sein, wie sie durchweg die Goethe-Aufsätze gefunden haben, und möchten auch diese Blätter dazu beitragen, das Andenken ihres Urhebers zu erneuern und zu erhalten!

Für das verständnißvolle Interesse, mit welchem der Herr Verleger diese Sammlung, wie die frühere, begleitet und gefördert hat, sagen wir ihm auch an dieser Stelle aufrichtigen Dank.

Im Mai 1884.

Die Herausgeber.

*) Gern benutzen wir die Gelegenheit zu einer Berichtigung. Die hohle Eingangsphrase dieses Aufsatzes (Goethe S. 467): 'Die weltgeschichtliche Unterredung Napoleons mit unserem universellsten Dichter' fällt nicht dem Verfasser zur Last, sondern in erster Linie dem Redacteur des Illustrirten Familienjournals, in zweiter den Herausgebern, welche seltsamer Weise darüber hinweglasen und ihres Versehens zu spät inne wurden. Der Verfasser schrieb einfach: 'Die Unterredung Napoleons mit Goethe'.

Inhalt.

(Die Aufsätze I—III waren bisher ungedruckt.)

		Seite
I.	Das Altfränkische in Pindars Stil	1
II.	Ueber die altattische Komödie und die Frösche des Aristophanes	22
	Anhang: Goethes und Schillers Verhältniß zur Komödie	85
III.	Aeschylos und Euripides	90
IV.	Shakespeare und Sophokles	104
V.	Ueber Shakespeares Sommernachtstraum	117
VI.	Herders Verdienst um Würdigung der Antike und der bildenden Kunst	152
VII.	Ueber Schillers Fiesco	205
VIII.	Joseph Freiherr von Eichendorff	246
IX.	Erinnerungen an Ludwig Uhland	353
X.	Ueber Hebbels Nibelungentrilogie	368
Register		390

I.

Das Altfränkiſche in Pindars Stil.

Alle Welt weiß, daß Pindar ein Odendichter war, ja ein ſo großer, daß er der eigentliche Namensrepräſentant für die ganze Gattung geworden iſt, wie Homer für das Epos, Phidias für die Bildhauerei. „Sing' — ruft unſer Uz dem Reimcollegen zu — ſing' zur Horaziſchen Flöte, ſing' zur Pindariſchen Trompete!" — „Was für ein neuer Pindar iſt unter Euch erſtanden?" ſchrieb aus Rom Winckelmann an die deutſchen Freunde, als er die erſten Ergüſſe von Herders ungemeiner Begeiſterung geleſen hatte. Und noch jetzt, wenn man einen als Meiſter des erhabenen Stils bezeichnen will, ſchreibt man ihm einen Pindariſchen Schwung zu. Ein aufrichtiger moderner Leſer aber, wenn er nun in den Pindar ſelbſt hinein ſieht, fühlt ſich nicht wenig befremdet. Er findet ſich keineswegs, wie er erwarten mußte, auf Adlersſchwingen emporgetragen, ſondern zwiſchen ſchwerverſtändlichen Aeußerungen und Andeutungen, plötzlich eingeführten und ſchnell verlaſſenen Ausſchnitten aus den alten Fabeln, Sprüchwörtern, katalogartigen Anführungen der Siege eines Athleten und allerlei Gedankenſprüngen hin- und hergeſtoßen. Nichts in der Welt verſchiedener als ein modernes Lied und ein Geſang von Pindar. Wir wollen einen Gedanken, ſei es als bewegtes Bild, ſei es als pathetiſche Empfindung deutlich hervortreten, ſich gliedern, ſteigern und abſchließen ſehen. Bei Pindar ſieht

es meist so aus, als mache er wiederholte Ansätze eine Darstellung anzukündigen, zu deren Entfaltung es nicht kommt; statt die Glieder zu runden und zu verbinden, wechselt er sie und knüpft an den Nebenzug eines ergriffenen Bildes ein ganz verschiedenes an; statt sich in einem Gange zu steigern, ruft er sich von der eigenen Ergießung mit einem nüchternen Einwurf zurück, oder bricht nach einer ruhigen Ausführung plötzlich in anspruchsvolle Betheuerungen und stürmische Gleichnisse aus. Wir verlangen auch äußerlich in einem Liede gleichgemessene Wellen und einen stetigen Puls der Anschwellung. Pindar, obgleich er gewöhnlich durch eine Ode entlang immer auf zwei gleichgemessene Strophen Epoden folgen läßt, die auch wieder unter sich gleiches Versmaß haben, macht doch die Wiederkehr der Verse weit unfühlbarer als es bei unsern Versen der Fall ist, theils durch die Länge der einzelnen Verszeilen, theils noch mehr dadurch, daß seine grammatischen Perioden keineswegs mit den rhythmischen congruiren, sondern hier mit einem Satz-Ende oder einem einzigen Wort über die Strophe hinaus in die nächstfolgende laufen, dort an das Ende einer Strophe den Anfang eines Satzes bringen, dessen größere Fortsetzung die folgende Strophe liefert. Kurz, wenn unsere modernen Dichter den Leser lebhafter, melodischer, schneller und behagender denken lassen als er's in Prosa vermag, findet er bei Pindar alles schwieriger und unbequemer als in Prosa. Woher kommt nun das? Das kommt vom altfränkischen Stil des Pindar.

Eine Ode von Pindar verhält sich zu einem Gesang von Sophokles oder Aristophanes gerade so, wie sich ein Bildnerwerk von Ageladas oder Onatas zu einem von Phidias oder Skopas verhielt. Der Pindarische Stil ist in der Poesie derselbe Reliefstil, wie der der genannten älteren Bildner in der Plastik. Ich erkläre mich näher. Von den plastischen Werken dieser Art haben wir noch gar mancherlei Ueberreste und alte Nachahmungen, und die Wirkung dieser auf die moderne Auffassung ist jener der Pindarischen Weise ganz gleichartig. Da finden sich aus alten Tempel-Friesen und -Giebeln oder als Votivreliefs derlei Darstellungen: ein Herakles, behangen mit seinen Attributen, ganz

im Laufschritt nach einer Seite, den Kopf aber ganz zurückgedreht nach der andern und in der rückgestreckten Hand den Dreifuß haltend, welchen, hinter ihm dreinlaufend und seinerseits auch mit Attributen behangen, ein Apollon mit gerecktem Arm gleichfalls gefaßt hält, der übrigens ebenso streckbeinig und ebenso spitzbärtig wie jener aussieht. Oder da spreizt sich eine umzöpfte, umschlängelte, umfältelte Pallas und sticht mit langer Lanze hinein in einen am Boden liegenden, großgliederigen, grimmlächelnden Giganten, dessen Haar unterm Helm geschneckelt und dessen Brustzotten selbst frisirt sind. Oder es zeigt sich ein Aufzug von weniger oder mehr Gottheiten: ein kitharhaltender Apollon, bediadem, im faltenreichen Weiberkleid, als Sieger im Gesang, eine Schale haltend, in welche ihm die Siegesgöttin einschenkt, die auf den Zehen stehend und steif emporstrebend auf ihren zusammengeschlossenen Beinen, mit hochübergebogenem Arm den Krug niederneigt; dem Apollon folgen reichgewandet, reichbebändert, mit großen Schritten die Schwester, die ihren Bogen, die Mutter, die ihre Fackel vor sich her mit gespreizten Fingern präsentirt. Götterpaare ziehen hintereinander auf, immer mit sehr empressirtem Ausdruck ihre Attribute darhaltend, der seinen gewaltig großen Blitz, oder der den breiten Dreizack, der die Schmiedezange, während diese Göttin ihren Schleier, jene ihren Kleidbesatz herauszupft oder überzierlich eine Blume, eine Frucht zwischen den Fingern hält.

Steht nun ein moderner Laie vor solchen Bildwerken, so ruft er: wie steif, wie affektirt, wie verschränkt, wie gespreizt! Der Archäologe in seiner Verlegenheit sagt: es ist alterthümlicher, kanonisch-vorgeschriebener Tempelstil, hieratischer Stil! und lügt das in seinen gelehrten Bart hinein. Ein Bildhauer aber hört beide nicht, sieht sich das Werk lange schweigend an und sagt endlich vor sich hin: ein meisterhafter Reliefstil! wie gemessen sind die Gestalten charakterisirt, wie sicher sind die Bewegungen ausgedrückt, wie wohlunterschieden die Lebensform vom Gewandschmuck und dieser wieder in sich fest ausgebildet, jeder Besatz geformt, jede Falte bestimmt; wie scharf umschrieben und tüchtig hebt sich Figur an Figur heraus, und wie ist doch

alles in feingefühlter Flächenökonomie aus dem Grunde herauf und zurück in den Grund geführt und stetig in seiner Masse zusammengehalten! Der Laie, ganz erstaunt, sagt: aber es ist doch entsetzlich barock? Wenn sie wollen — erwiedert der Bildhauer — ist's noch ein altfränkischer Geschmack im Griechischen, aber mit einem Kunstprinzip, einem Ausdrucksvermögen, von dem nur ein Schritt ist zum Größten und Schönsten der Plastik. — Warum sah das der Laie nicht? Weil er, gerade wie bei Pindar, die Gewohnheitsforderung einer frei und leicht sich entwickelnden, einer im Lichtgrund schwebenden Zeichnung mitbrachte, und hier gegeneinander und gegen den Grund gespannte und gewogene, gebunden strebende Halbfiguren fand.

Der Moderne versteht sich nicht auf's Relief. Die Kunstgeschichte beweist es. Der Reliefstil wurde in der christlichen Welt immer wieder verfehlt, bis ihn die Bildhauer von der Antike lernten. Das macht, weil unsere Anschauung malerisch ist, ausgeht von der Subjektivität, von der freien Individualität, der das Erscheinende ein Blick ist, ein Bild im Auge, ein gewichtloses, gespiegeltes, schwebend auf offenem, lichtem, leerem Grunde. Das Relief aber hat einen festen Grund, ist körperliche Form, nicht Bildschein. Es ist widersinnig, das Relief zu behandeln, wie große christliche Plastiker wie Ghiberti gethan, als wäre es gemalt, mit Lichtgrund, und ihm die perspektivischen Linien anzumodelliren, wie sie nicht der Gegenstand, sondern wie sie nur der Schein des Gegenstandes auf der Fläche des Auges hat, die eine Zwitterwirkung und falsches Spiel erzeugen müssen, wenn sie gegenständlich und körperlich gemacht werden. Das Relief soll nicht sein wollen, was es nicht sein kann: es ist kein Lichtbild, sondern quellende Form, es löst sich nicht los vom Grund, sondern wird von ihm gehalten; seine Schönheit ist nicht aufgenommener Schein, sondern gemessene schwere Bewegung.

Das Relief ist ein architektonisch-plastisches Werk. Das Prinzip der Architektur ist körperlicher Zusammenhalt, Gleichgewicht, Statik. Das Prinzip der Plastik ist organische Gestalt und Bewegung, Selbstkörperlichkeit. Das Relief

steht in der Mitte: es stellt organisch geformte, organisch bewegte Gestalten dar, die aber an einen festen Grund gebunden sind. Sie heben sich hervor, aber aus und an der statischen Masse, sie streben gegen oder zu einander, aber auf und in demselben reellen Grunde, der sie im Gleichgewicht hält. Das ist der Reliefstil der griechischen Plastik und ist der Pindars. Denn seine Poesie gehört derselben Periode an und hat dasselbe volksthümliche Fundament, wie diese Reliefplastik. Beide stammen aus der Zeit und dem Geiste des aristokratischen Griechenthums.

Da herrschte im griechischen Staat kein König, sondern der Stamm der Freien und Edeln. Die wahre Macht beruhte auf dem Zusammenstreben und Gleichgewicht der Adelsgemeinde. Der Einzelne konnte sich hervorthun, aber eifersüchtig wurde darüber gewacht, daß er nicht überwiege in der Gemeinde, das Maß seines Standes und seiner Befugnis nicht überschreite. Durch keinen Einzelnen war das Herrschende, Geltende schlechthin vertreten, sondern als Band der Sitte und der Ehre statisch vertheilt durch alle Edelbürger. Das Ideal war ein gattungsmäßiges, seine Aeußerung sittenmäßige Tüchtigkeit, sein Genuß festlicher Anstand. Die Gesinnung und das Leben selbst hatte in dieser Epoche durchaus den Reliefstil, den Stil einer aus gleichem Grunde und in voller Gegenseitigkeit gebundenen Freiheit der Personen.

Der Einzelne hatte ein gewaltiges Selbstgefühl, aber es gründete sich nicht auf Individuelles, sondern auf das Geschlecht, aus dem er hervorgediehen war, wie die andern Edelbürger auch; eben wie es in der Reliefgestalt die identische, ununterbrochene Masse des Grundkörpers ist, die auf ihrer Oberfläche selbst die Welle der Einzelgestalt eine neben der andern schlägt. Der Werth des Einzelnen war seine Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit für's Ganze: daher in diesen kriegerischen Zeiten seine körperliche Gesundheit, Sehnenkraft, Kampfgewandtheit. Dafür sorgte bei allen Freien die gymnastische Zucht. Es ist dies Ideal, das Ideal nicht eines seelenvollformschönen, sondern eines zwecktüchtigen, athletischen, kriegerischen Körpers, das jener griechische Reliefstil uns zeigt: hochgewölbte Brust,

schmaler Leib in gedrungen mächtigen Hüften, sehnige Arme und Beine, bei feinen Gelenken, langen Extremitäten, auch an den Weibern eine matronale Mächtigkeit, gattungsmäßig vollkommene Leiber.

Der Stolz des Einzelnen war, es sichtlich gleich zu thun den Andern: daher in dieser Periode eine sorgfältig ausgebildete stammübliche Haartracht und Bartpflege, eine ausgiebige und in Schnitt, Besatz, Gefält steif und festgemodelte Kleidertracht, die als Ehre und Sitte der Erscheinung allen Freigebornen gemeinsam war; wie uns diese Gleichheit und Ausgeprägtheit der Tracht so reichlich entgegentritt an den Reliefstilwerken. Der Einzelne konnte auch etwas ihn Unterscheidendes, Auszeichnendes haben, doch nur gemäß der im Gemeindesystem ihm zuerkannten Function, sein Standes- oder Amtsattribut, welches er dann stattlich und zuversichtlich trug: und so bemerken wir es an jenen ältergriechischen Reliefwerken, daß sich die Gestalten nicht durch physiognomische Individualisirung, sondern durch Attribute unterscheiden und die letzteren absichtlich groß und ausgeformt gebildet sind.

Die edelste Bethätigung eines freigebornen Griechen war in dieser Periode das Kämpfen in öffentlichen Wettspielen, wo die Kraft aufgeboten ward, blos um seine und seines Stammes Trefflichkeit zu zeigen. Es war diese Periode die Blüthezeit der bürgerlichen, volksthümlichen, noch nicht zum Sondergewerbe gewordenen Athletik. Darum sind Kampfbewegungen und Auftritte der Siegfeier die eine Hauptklasse der gegenständlichen Motive des griechischen Reliefstils. Die andere sind Festprozessionen und Reigenzüge: denn die geregelten Stamm- und Volksfeste waren die höchsten Lebensmomente für das auf der Sitte ruhende Werthbewußtsein dieser Generationen. Hier trat das Plenum der Edeln auf in seiner Gesundheit und Tüchtigkeit, um seines Stammbewußtseins zu genießen, hier fanden sie sich zusammen in der schmucken und gleichen Tracht und Gehabung, um diese Gleichheit in der Ehre zur Schau zu tragen, hier drückte in Haltung und Geist jeder sein Selbstbehagen aus, aber in jener sittenmäßigen Form, die in ihrer Umständlichkeit und Ge-

messenheit das Bewußtsein sowohl der Berechtigung als der Beschränkung einschloß; und nicht minder war der taktmäßige Tanzschritt selbst, in welchem sich alle bewegten, ein Ausfluß ebensowohl der persönlichen Lust eines jeden als des sie alle beherrschenden Gleichgewichts.

Die Pindarische Poesie nun, da sie in demselben aristokratischen Zeitgeiste wurzelt, da sie Wettkampfsiege zum Gegenstand hat und der Feier derselben gewidmet, nichts anderes als die Stimme des Festreigens ist, hat sehr natürlich auch an sich selbst dieselbe Idealform. Eine Pindarische Ode hat immer einen Grundgedanken, der in der sittlichen Volksanschauung wurzelt; aber weder stellt sie ihn als Hauptsatz voran und entwickelt ihn in seine Glieder, noch baut sie ihn stufenweis auf oder läßt ihn aus Satz und Gegensatz entspringen. Ihre Weise ist vielmehr die, daß sie Gedanken und Bilder besonderer Art, Vorstellungen je nach dem Anlaß und Zweck des Gesanges, einander folgen läßt, gleich wie die Figuren eines Reliefs gesondert nebeneinander hingehn, daß aber der innerlichste Hauptsinn der einen wie der andern Vorstellung, gleich dem identischen Grund und Material des Reliefs, ein und derselbe Grundgedanke ist, der sie als durchgehendes Gesetz verbindet.

Da die Siegesfreude ihre Berechtigung vom Gotte des Wettkampffestes, der Adel seinen frohen Stolz von den angestammten Göttern und Heroen ableitet, der Ruhm des gefeierten Siegers zugleich seiner Vaterstadt gehört, hat Pindar immer eine oder mehr Gottheiten und Heroen, hat Stamm und Stadt zu preisen oder mindestens zu berühren. Und da die Sagengeschichte als die heilige Begründungsvorzeit und als Vorbild alles Bedeutenden der Gegenwart gilt, hat er auch immer eine Haupt-Stammsage oder Festsage vorzubringen oder mehrere zu erwähnen. Meist nun führt er solche verschiedene Grundlagen der Festvorstellung und dazu noch andere zeit- und ortsgelegentliche Bezüge in ziemlich raschem Gedankenwechsel nacheinander herauf. So beschränkt sich der Raum für jede besondere Vorstellung, sie tritt nicht ganz, sondern halb erhoben hervor und indem an ihre theilweise Ausführung sich ein allgemeiner Satz

oder Wahrspruch, eine Andeutung des Hauptgedankens anknüpft, tritt sie in diesen, in den Grund zurück, um einer neuen, die ähnlich gekürzt wird, Raum zu geben. Gibt nun das plastische Relief der besonderen Figur, damit sie als Blüthe des Grundes aufsprieße, tüchtige Form und stattliche Gewandung, gibt ihr, damit sie gegen den bindenden Grund und unter den Nebengestalten nicht dem Eindruck verloren gehe, nervige Spannung und ihr auszeichnendes Attribut, so geschieht dies gleichfalls in Pindars poetischer Ausdrucksweise. Götter, Heroen, Geschlechter, wenn auch kurz berührt, erhalten ihre feierlichen, sittenmäßigen auszierenden Prädikate und jede weitere Vorstellung springt mit einer gedrungenen Fülle, einer Lebhaftigkeit des Ausdrucks hervor, die an der Dichtersprache selbst bald das Kampfrüstige, bald das festlich Pompöse empfinden läßt.

Das ist so ziemlich das Gegentheil der modernen Lyrik. Diese arbeitet malerisch darauf hin, Zug um Zug in ein Bild zu verschmelzen, arbeitet musikalisch darauf hin, daß Ton in Ton reimend verklinge. Bei Pindar gilt es, ganz entgegengesetzt, daß jede Figur sich nachdrücklich unterscheidend neben der andern behaupte, auf daß sie gegeneinander in's Gewicht fallen und in ihrer wirklichen Spannung das durchgreifende Gleichgewicht lebendig werde. Dies gilt wie vom Bild und Sinn der Pindarischen Sprache, so auch vom Wortkörper derselben. Seine Einheit drückt sich nicht aus als Zusammenklang und Verhauchen, sondern als Gegeneinanderwiegen der körperlichen Silben, Silben-Gruppen und -Folgen nach ihrer Schwere, nicht durch den zusammentreffenden Reim, sondern durch den Rhythmus, durch die statische Gleichheit mit wechselndem Nachdruck bewegter Glieder. Dies ist zwar der griechischen Poesie gemein, auch der späteren in Sinn und Form flüssigeren. Aber die letztere hat kleinere, in kürzeren Verhältnissen sich in's Gleichgewicht schaukelnde Glieder: der Pindarische Vers treibt sich in längere Tanzfiguren hinaus, die, trotz der Gleichgemessenheit zwischen Vers und Vers, innerhalb des Verses eine mannichfaltige Auffassung der Theilglieder zulassen. So bleibt die Spannung immer lebhaft, und bedarf es zur Zusammenfassung einer athletischen Ausdauer des Vortrags.

Endlich wiederholt sich dasselbe Prinzip noch im Unterschiede der Sinnperioden von den rhythmischen. Wenn, wie ich schon oben erwähnte, oft innerhalb eines anhebenden grammatischen Satzes die Strophe, der rhythmische Satz, zu Ende läuft, und umgekehrt das Ende des grammatischen Satzes über den Schluß der Strophe hinaus in die nächste fällt, so behauptet der besondere Gedanke seinen Organismus gegen das herrschende Maßgesetz der äußern Gedankenbewegung, ohne doch dessen Geltung zu vernichten; denn hebe er an am rhythmischen Ende oder endige im rhythmischen Anfang, so hat doch sein Wortkörper genau das Maß, wie es dieser Theil des Rhythmus verlangt.

Wie nun dieses Verhältnis ein Gleichgewicht kämpfender Strebung in's Gefühl bringt: so der umgekehrte Fall, wenn der Nachdruck des Rhythmus mit dem Nachdruck des Gedankens zusammenfällt, ein Vollgewicht einträchtigen Schwunges von feierlicher, pompöser Wirkung. Auch dies kommt nicht selten bei Pindar vor. Wir können an besondern Merkmalen bisweilen an gewissen Stellen der Verse rhythmische Silben oder Füße unterscheiden, die ungleich nachdrücklicher gesungen und ungleich länger ausgehalten wurden, als die übrigen. Und Pindar macht davon stets für den poetischen Gedanken einen sinnigen Gebrauch.

Die Lebendigkeit der Pindarischen Form besteht demnach in einem Widerspiel von Strebung und Bindung, Ringen und Behagen, Affekt und Anstand, daß sie den Modernen nicht anders als altfränkisch gespreizt vorkommen kann. Ich will versuchen dies durch ein Beispiel noch deutlicher zu machen an der Erklärung der neunten Olympischen Ode Pindars.

Diese Ode gilt einem Sieger in Ringkämpfen, Namens Epharmostos aus Opus, der Stadt eines Lokrer-Stammes, nördlich von Böotien, östlich von Phokis und dem Parnasse. Diese Opuntischen Lokrer hatten streng aristokratische Verfassung. Hundert Familien von Grundherren waren die regierenden Edelbürger, und zwar leiteten die Familienhäupter ihren Adel von den Müttern her. Deshalb hieß Protogeneia, d. h. die Erstmutter, die göttliche Ahnin des Lokrergeschlechts. Eine Sage leitete sie ab von Opus, dem göttlichen König im Epeierlande in

Elis; denn mit den Epeiern hingen die Opuntischen Lokrer in der Vorzeit zusammen. Eine andere Sage aber machte den Urtitan Japetos, den Bruder des Göttervaters Kronos, zum Ahn der Protogeneia. Der Enkelsohn nämlich des Japetos Deukalion und die Enkeltochter des Japetos Pyrrha sollten sich allein auf dem Parnaß-Gipfel erhalten haben, als das älteste Menschenvolk durch eine Ueberschwemmung vernichtet wurde. Als die Fluth verlaufen war, sagten die Lokrer, stiegen Deukalion und Pyrrha herab vom Parnaß und bauten die erste Burg in Opus. Da sie aber keine Nebenmenschen hatten, warfen sie auf den Rath des Zeus, den sie um solche anflehten, Steine hinter sich, jeder Stein hinter Deukalion ward ein Mann, hinter Pyrrha ein Weib: so gewannen sie ein Volk. Dies bekräftigte man mit dem Wortspiel, daß der Stein auf Griechisch Laas und das Volk Laos heißt. Da nebenbei Protogeneia als Tochter des Deukalion und der Pyrrha und Stammmutter der Lokrer bezeichnet wird, ist die Vereinigung dieser Abstammung mit dem Ursprung des Volks aus Steinen nicht klar: wenn man nicht annehmen will, unter den Steinkindern sei blos das hörige Volk der Lokrer zu verstehen, welches zuerst von Protogeneia und dann von den Nachkommen der Protogeneia beherrscht worden.

Die Sage, welche Protogeneia zu einer Tochter des Epeierkönigs Opus in Elis macht, läßt die Protogeneia ein Lokrer-Volk und einen kinderlosen König Lokros schon vorfinden, zu welchen sie versetzt wird. Sie ist befruchtet von Zeus und bringt so dem Lokros, dessen Gemahlin sie wird, einen Erben mit. Hier liegt offenbar das Bestreben zu Grunde, die Sitte ursprünglich zu begründen, daß der Adel der Lokrer in der weiblichen Linie blieb.

Pindar nun hat in seiner Ode auf den Lokrischen Ringer, einen dieser Edelbürger, den Zweck, mit dem Ringer diesen Adelstamm zu verherrlichen, und hat zum Grundgedanken seines Gesangs, daß alle wahre Tüchtigkeit angestammt, angeboren, von Göttern ausgeflossen und immer wieder von Göttern ausfließend sei.

Darnach leitet er den Gesang ein, darnach gestaltet er die Stammsage; auf diesen Grundgedanken pflanzt er den

Uebergang, in welchem er den Preis eines Genossen und Freundes des Siegers mit hereinflicht, und in diesen Gedanken endet er die bestimmtere Verherrlichung des Siegers zugleich mit dem Anpreise seiner eigenen Sängerkraft.

Das Vertrauen in die angeborene gottentstammte Kraft liegt zuerst der Zuversicht zu Grunde, mit welcher Pindar im Eingang von seinem Gesang erklärt, daß er dem würdigen Ruhme des Epharmostos und der Lokrer gewachsen sei.

Epharmostos hatte an vielen Orten und Festen als Ringer gesiegt von den Knabenjahren an, jetzt als Mann aber letztlich am größten Nationalfest, den olympischen Spielen, und nicht lange vorher an den Pythischen, die auch zu den glänzenderen Festen gehörten.

In Olympia wurden gewöhnlich an dem Vollmondabend, der auf die Ertheilung der Kränze folgte, Opfergelage von den Siegern in der Mitte der Ihrigen gehalten. Der ganze Kronionhügel bei Olympia, wo der große Altar des Zeus ragte, war da umlagert von solchen Zechgesellschaften. War ein befreundeter Dichter zugegen, so machte er wohl gleich einen Gesang, der beim Opfermal vom Reigen der Freunde dem Sieger gesungen wurde. Diejenigen, für die kein Dichter da war, umsangen beim Trinken doch den bekränzten Freund mit einem altherkömmlichen kurzen Siegeslied — dem Archilochos zugeschrieben —, welches zwischen die Anrufung eines Gottes, dann eines Heros, oder zwischen die zweier Heroen und dann drittens nach der des gegenwärtigen Siegers jedesmal den Refrain flocht: *τήνελλα καλλίνικε* — Klinkklang, im Siegstriumphe! So bei Epharmostos' Olympiensieg. Nun aber wird in seiner Vaterstadt Opus selbst sein gewonnener Preis von seinem Geschlechte mit einem größeren Fest gefeiert und zwar, wie das Ende von Pindars Ode zeigt, mit einem Opfergelage beim Altare des Aias Oileus' Sohn, des Lokrer-Heros, der nach der Heldensage vor Troja gekämpft und es miterobert hatte. An diesem Fest ward der Siegesreigen mit Pindars Gesang aufgeführt. Daher hebt der Dichter an: „In Olympia war einstweilen jenes kleine dreitheilige Jubellied genügend: am heutigen Fest aber sollen meine fern-

treffenden Gesangespfeile dem blitzleuchtenden Zeus zugehn und der heiligen Giebelzierde von Elis, welche einst dem Lydier-Helden Pelops als köstliche Morgengabe der Hippodameia zufiel."

Diese Giebelzierde, Perle von Elis, ist eben Olympia. Wie dieser Eingang gleich den Fest- und Himmelsgott Zeus berührt und mit glänzendem Attribut auszeichnet, so wird Olympia mit einem Ehrenprädikat geschmückt und noch damit näher bestimmt, daß der dortige Stammheros genannt wird, der es durch Göttergunst zugleich mit der Braut errungen hat. Dann hebt der Dichter wieder an:

„Und auch nach Pytho entsende einen raschen süßen Pfeil: du wirst dich ja nicht mit niederfallenden Worten befassen, wo du die Leier tönen lässest über die Ringerthaten des Mannes aus dem herrlichen Opus, und preisest die Stadt, mit diesem ihrem Sohn, die Stadt (nun wird sie mit ihren Attributen ausgeführt) welche der Themis angehört und ihrer heilsamen Tochter, der hochgelobten Ordnung (Eunomia). Sie glänzt von Auszeichnungen bei der Kastalia (d. i. bei Delphi, wo die Pythischen Spiele waren) und beim Ufer des Alpheios (in Olympia), von woher die köstlichen Kränze sie ausschmücken, die edle Lokrer-Mutter, die baumgärtenprangende."

Hiermit ist der Eingang gemacht, der Gott des Sieges begrüßt, der Sieger genannt, die beiden Hauptorte seiner Kampfsiege angegeben und seine Vaterstadt hervorgehoben nach ihrer Gesetzlichkeit, ihrem gymnastischen Ruhm, ihrem blühenden Boden.

Hat nun Pindar schon in diesem Eingang seine Grundidee göttlich angestammter Kraft zwar nur fühlen, aber stark fühlen lassen in dem Stolz, mit dem er der hohen Aufgabe seines Gesangs und der Schwungkraft desselben in dem Maße gedachte, daß er ihm die Prädikate der göttlichen Geschosse des Apollon gab, so führt er jetzt in einem neuen Bilde die rasche und weitreichende Verherrlichungskraft seiner Poesie aus, und hieran zunächst knüpft er den ausdrücklichen Ausspruch seines Grundgedankens, vorerst in der Mitanwendung auf sich selbst, in der Voranwendung aber auf Epharmostos und die Lokrer-Edeln. Er vergleicht jetzt seine Poesie

mit einem hurtig auflohenden, hoch und weit umher gesehenen Feuerzeichen.

„Ich werde also, sagt er, indem ich die traute Stadt mit flammenden Gesängen überwalle, schneller als ein Edelroß und als ein fliegendes Schiff nach allen Seiten hin diese Botschaft bringen, wenn ich wirklich mit götterbeschiedenem Fug des erlesenen Gartens der Huldgöttinnen walte (die Kunst mit Grazie übe); denn (hier kommt der Hauptgedanke zu Tag) aus der Gottheit ist es, daß die Menschen zu Adel und Geistbegabung erwachsen."

Gleich hieran schlingt nun der Sänger die Vorbereitung seiner eigenthümlichen Behandlung der Lokrer-Stammsage. Er wird diese Sage anders gestalten als sie gewöhnlich umläuft und so, daß sie den Hauptgedanken bekräftigt. Die Eigenmächtigkeit selbst, mit der Pindar diese Sage nach seinem Sinne gestaltet, ist ein Ausdruck seines Vertrauens auf Macht und Recht der göttlichen Begabung und hängt also der Form nach ebenso mit dem Grundgedanken zusammen wie diese Sagenauslegung dem Inhalt nach von eben diesem Gedanken des Machtausflusses von Göttern erfüllt ist. Die Vorbereitung aber dazu macht Pindar so: da seine Abweichung von der herkömmlichen Sage eine Kühnheit ist, führt er, und zwar zunächst ebenfalls als Beweis, wie weit die Stärke von Göttersöhnen und Götterbegabten gehen könne, nach einem alten Epos des Zeussohnes Herakles Kampf zu Pylos gegen Götter, gegen Poseidon, gegen Apoll, gegen den Todtengott an. Alsbald jedoch verwehrt sich Pindar auf's nachdrücklichste das Weitersingen und Nachsagen dieser Sage, weil es wahnsinnig sei, von einer Fähigkeit, den Göttern zu trotzen und zu widerstehen, und einem Kampfruhm gegen Götter zu reden. Diese Begründung der Wendung hat einen doppelten Bezug: sie deutet zurück auf den Hauptgedanken: die Götter zu befehden ist eben darum unmöglich, weil alle wahre Kraft von ihnen ausgeht. Sie leitet aber auch über zur Ermächtigung des Dichters, die Lokrer-Stammsage in seiner abweichenden Form zu behaupten. Denn wenn ihn hier beim Herakles-Mythus die Scheu vor Göttern fühlbar und überzeugend berechtigt die her-

kömmliche Sage zu verlassen, kann ein gleiches Verlassen bei der Lokrer-Sage auch nicht verworfen werden, indem sie Pindar auf dasselbe Motiv, dessen negative Anwendung ihm die Herakles-Sage abzuweisen das Recht gibt, positiv hinausführt auf den Glauben, daß der Stamm aller Kraft und alles Edeln die Götter seien.

Alles dies bringt er denn in folgender Form vor: „Aus der Gottheit, sagt er, ist es, daß die Menschen zu Adel und Begabung erwachsen: wie anders hätte denn sonst Herakles seine Keule wider den Dreizack schwingen können, als Pylos vertheidigend ihm der Meeresgott sich entgegenwarf, sich Phöbos kämpfend mit dem silbernen Bogen entgegenwarf, und der Schattengott den Stab schüttelte, mit dem er die Menschen in den Schlund des Todes hinabführt — — Hinweg, mein Mund, wirf diese Aussage, da Götter herabzusetzen ein gehässiger Witz ist und ungemäßes Großreden in Wahnsinn fällt — dergleichen also schwatze jetzt nicht, laß alles Kämpfen und Streiten gesondert sein von Unsterblichen und wende deine Rede auf die Stadt der Protogeneia, woselbst einst nach dem Rathschluß des wetterführenden Zeus Pyrrha und Deukalion, vom Parnaß herabsteigend, das erste Haus gebaut und sich ohne Zeugung zu ihrem Volke ein steinernes Geschlecht gewonnen: ihnen thu' auf der Dichtung hellen Pfad und lobe zwar alten Wein, aber Liederblüthen die neu sind." Mit diesem Spruch und der unmittelbar folgenden direkten Aussage macht Pindar bemerklich, daß er auch den eben vorgebrachten Mythus nicht so annimmt, sondern anders faßt: „Will sagen — fährt er nämlich fort —, Wasserfluth habe die Landschaft überschwemmt, aber durch Zeus' Hilfe plötzlich Abfluß gefunden." Hierin läßt er die Erklärung errathen, die er nur durch den starken, vorquellenden, rhythmischen Accent auf dem plötzlich nahe legt: nicht aus zurückgeworfenen Steinen sei der Volksstamm des Deukalion und der Pyrrha entstanden, sondern ihr bei einer Ueberschwemmung in die Berge geflüchteter Stamm habe sich bei dem plötzlichen Verlaufen der Ueberschwemmung so rasch hinter ihnen gesammelt, daß er aus den trocken gelegten Steinen aufzuwachsen schien.

Denn daß der Stamm schon da war, daß Pyrrha und Deukalion keineswegs genöthigt gewesen, statt eines erzeugten Nachwuchses sich aus Feldsteinen ein Geschlecht zu erflehen, sagen bestimmt genug die nächsten Worte: ihre Sprossen (des Deukalion und der Pyrrha) waren aber ritterliche Ahnen, ursprünglich von Japetos' Stamm und immerfort, als Söhne von Stammtöchtern und von Kronos' Edelgeschlecht, eingeborene Landesfürsten.

Wenn der Lokrer-Stamm zurückging auf den Titan Japetos, den Stammvater des Deukalion und der Pyrrha, und ununterbrochen fortgepflanzt war durch Stammtöchter, so war dieser Stamm erzeugt von den Japetiden Deukalion und Pyrrha und hatten diese sich nicht ihr Geschlecht aus Steinen hervorgezaubert. Pindar aber wählt statt der abenteuerlichen Sage diese Vorstellung des ununterbrochenen Stammbaums, weil er den Grundgedanken seines Liedes, den göttlichen Ursprung alles Tüchtigen und Herrschenden, auch in der Herleitung der Trefflichkeit des Lokrer-Volks als einer angestammten ausdrücken will. Neben dem Titanenblut, das in den Erbtöchtern fließt, nennt er denn das himmlische Geschlecht des Kronos, das mit diesen Erbtöchtern die einheimischen Könige von Opus gezeugt.

Dies zielt darauf, daß der Sage nach mit der Protogeneia, deren Sohn der erste Nachfolger Deukalions geworden, der Kronide Zeus auch den Stammkönig der Epeier, Opus genannt, erzeugt haben sollte. Dieses epeiischen Opus Tochter war wieder eine Protogeneia, die wieder einen Sohn Opus vom Kroniden hatte, und da ein kinderloser Lokrer-König diesen adoptirte, wurde durch seinen Eintritt das Fortfließen des Japetiden- und Kroniden-Blutes in den Lokrer-Fürsten erhalten. Dies ist das Nächste, was Pindar erzählt:

„Einst hat der König des Olympos die Tochter des Opus vom Epeierlande entführt, sie auf stillen Berghöhen Mänaliens (in Arkadien) umarmt und sie dem Lokros gebracht, damit sein Lebenslos nicht ohne Geschlechtserben zu Ende gehe. Nun trug also schon des Lokros Gemahlin vom Gotte den edelsten Keim im Schos, und froh sah der Heros den geschenkten Sohn, nannte ihn wie den Muttervater (Opus). Er ward ein ungemeiner

Mann von Ansehen und Thaten, und ihm gab er die Herrschaft von Stadt und Volk."

Hiermit hat Pindar den Lokrischen Stammadel an die Götter geknüpft. Jetzt scheint er sich nur eben weiter führen zu lassen im Zusammenhang der Erinnerung von Opus auf Patroklos und Achill. Aber einerseits fließt auch dies aus dem Grundgedanken, andrerseits gewährt es eine unmittelbare Anwendung auf ein Verhalten seines Siegers. Es liegt auch unter dem, was er nun erzählt, der Grundsinn von der Dauer und dem Wachsthum der von Göttern gestifteten Trefflichkeit, denn seine Erwähnungen stellen dar, daß die Götternachkommen sich untereinander erkennen, durch verwandte Tüchtigkeit anziehen, und so Kraft und Tugend aus dem gleichen Grunde zur gesteigerten Erscheinung kommen.

„Zum Opus — erzählt er nämlich — kamen Genossen von auswärts: aus Argos, Theben, Arkadien, Pisa — und vorzüglich ehrte er unter diesen Ansiedlern den Sohn des Aktor und der Aegina, den Menötios."

Da Aegina eine Nymphe war, Aktor des Zeus Sohn, so ist dieser Menötios durch seine göttliche Abkunft dem Opus verwandt, und dies der gedachte Grund, weshalb er ihn besonders auszeichnet.

„Und dessen Sohn (des Menötios Sohn), fährt Pindar fort, zog mit den Atreus-Söhnen gen Troja und stand auf Teuthras' Feld allein mit Achilleus, als Telephos die tapferen Danaer in die Flucht schlug und in ihre Schiffe zurückwarf." Nach dem Epos war nämlich Telephos König in Mysien, wo der Zug gegen Troja zuerst landete, und schlug diese Landung ab. Diese Flucht also deckte nur Patroklos mit Achill, „so daß (heißt es bei Pindar weiter) wer Sinn hatte, den gewaltigen Starkmuth des Patroklos erkannte, und von Stund an der Sohn der Thetis (Achilleus) ihn ansprach, niemals in der Schlacht sich getrennt zu stellen von seiner männerzwingenden Lanze." Das ist also ein Bild von der natürlichen Freundschaft und starken Verbindung der Götterkinder.

Zugleich hat sich aber damit Pindar unvermerkt ein Vor-

bild geschaffen, für die Freundschaft des Siegers, den er zu preisen hat, mit einem andern Ringer, der jenen, den Epharmostos, ein paarmal zu den Wettspielen begleitet und an ebendenselben neben ihm gesiegt hat.

Daß er sich künstlerisch diesen Uebergang bereitet habe, gibt der Dichter in einem bildlichen Anruf seiner Gesangeskunst und Kraft zu verstehen, die als Vertrauen auf seine Begabung wieder die Grundidee in's Gefühl bringt.

„Gewährt sei mir es — sagt er — erfinderisch zu sein in zweckdienlicher Lenkung des Musenwagens, und Kühnheit sei und treffende Stärke mit mir.

Ich komme hierher zu lieb der Freundschaft und der Tüchtigkeit, zur Erhebung der Sieges-Binden des Lampromachos am Isthmienfest, an welchem sie beide (Lampromachos und Epharmostos, die Freunde) an einem Tage in gleicher Kampfweise Preise errangen, und darauf wurden ihnen noch zwei andere Siegesfreuden in jenem Vorhofe Korinths (auf eben dem Isthmischen Tempelfeld und Ringplan)."

Ist nun Pindar bis hierher immer gleichsam auf dem magnetischen Boden seiner Grundidee vorgerückt, so geht er jetzt ununterbrochen fort in der Anführung der Kraftbeweise des Epharmostos: außer jenen Isthmischen Ringsiegen, in welchen sich ihm Lampromachos gesellt, habe Epharmostos auch zu Nemea mehrmals, zu Argos mit männlichen Kämpfern, früher als Knabe in Athen gesiegt, und in Marathon, wo man ihn als Jüngling nicht zuließ zum Kampfe mit den Unbärtigen, habe er sich in den Männerkampf gestellt und sich silberne Preispokale durch sein meisterhaftes, lautbejubeltes Ringen erworben. Außerdem habe er sich ausgezeichnet im Arkadischen Parrhasia am Fest des Zeus Lykäos, in Pellene habe er das wohlige Schutzmittel gegen kalte Luft davongetragen. Dort waren nämlich die Kampfpreise wollene Mäntel.

Schließlich werden noch ein Sieg an den Wettspielen auf des Heros Jolaos Grabe zu Theben und einer in Eleusis hinzugefügt. Erst jetzt bricht Pindar heraus mit dem Grundgedanken, in dessen Lichte er sowohl seine eigene poetische Begabung und

Macht als die Unwiderstehlichkeit des von ihm gefeierten Ringers zum stolzesten Jubelklang am Altar des Aias erhebt.

Die Ode lautet:

Auf Epharmostos von Opus
den Sieger im Ringkampf.

In Olympia selbst erscholl
Archilochos' Vers mit dreimal sich erhebendem Ruf der Siegsbegrüßung;
Der genügte zum Reigenlied am Kronionhügel,
Als im traulichen Kreis den Festwein trank Epharmostos:
Aber jetzt von der Musen weitausreichenden Bogen
Sollen dem purpurblitzenden Zeus
Zurauschen die Pfeile
Meiner Kunst und dem heiligen
Stammlande von Elis,
Das Lydiens Heldensohn Pelops einst
Als herrlichen Brautschatz gewann mit Hippodameia!
Und hinüber sofort auch flieg'
Ein Freudengeschoß nach Pytho! Denn schwächlichen Schwung befährt
das Lied nicht,
Wenn sein Saitengebraus den Ringkampfproben des Mannes
Aus Opus, der gerühmten, gilt, und preist mit dem Sohne
Sie, die Themis zum Sitz, und Themis' Tochter die heilvoll-
Waltende Ordnungsliebe gewählt.
Reich blüht sie an Ehren
Bei Kastalia's Quell und beim
Fluß-Thal des Alpheios:
Dort kommen die Kränze her, dir zum Schmuck,
In's liebliche Baumland gelehnte Mutter der Lokrer!
Und heiß' ich flammenhaftig nun
Der geliebten Stadt Gesang emporloh'n:
Ueberbietend an Eile
Rosses Muth, Schiffes Beflüglung wird
Allwärts
Dieses Fanals
Botschaft hinweh'n,
Wenn anders geborner Beruf mich geschickt
Umgehn gelehrt mit der Chariten-Au
Lenzflor:
Denn ihr Geschenk ist Lebensreiz und es kommt
Nur Kraft

Und Kunst von der Gottbeseelung
In die Sterblichen. Hätte sonst
Die Keule der Held Herakles entgegengeschwungen kühn dem Dreizack?
Als zum Schutze von Pylos ihm zusetzte Poseidon,
Ihm zusetzte mit Macht der silberbogenbewehrte
Phöbos, Aides selbst den Stab nicht still in der Hand hielt,
Der in die hohle Gasse hinab
Verscheidender Menschen
Leiber führt. — Was erzählst du, Lied?
Wirf's weg von dir, Lippe!
Weil Götter herunterziehn, mein' ich doch,
Unseliger Witz ist, und falsch gegriffner Triumphton
Sich hinüber in Wahnsinn spielt.
Dergleichen Gerede laß Du, halt' immer des Kriegs Gemeng und Hader
Ferne der Ewigen Kreis, und singe Protogeneia's
Burg hier, wo vom Parnaß herniedersteigend, gelenkt vom
Wetterführenden Zeus, Deukalion sich mit Pyrrha
Baute das erste Haus und gewann
Mitmenschen, erzeugt nicht,
Sondern Steinen des Lands entblüht,
Landskinder geheißen.
Sie führ' in der Dichtung Pfad klingend ein
Und halte den Wein hoch, der alt ist, aber von Hymnen
Den jungen Flor! Die Sage meint:
Ueberströmt gewesen sei das Erdreich
Von Gewässer, jedoch weil
Zeus Rath schuf, alle der Fluthenschwall
Traumgleich
Wieder verrauscht.
Drum war wohl Frucht
Des göttlichen Paars euer ehernbewehrt
Ahnherrngeschlecht, der Japetoskraft
Nachwuchs,
Durch Töchter fort und Kronos' edelstes Blut
Allzeit
Dem Lande vererbte Fürsten!
Des Olympos Gebieter trug
Empor vom Epeier-Grund einst die Tochter des Opus; heimlich ruht' er
Auf Mänalischer Alm bei ihr; dann führt' er sie Lokros
Zu, dem König, damit sein glückreich Leben der Schluß nicht
Erbenlos überkäm': im Schos trug mächtigen Keim denn
Diese Gemahlin schon, und den Sohn
Sah froh, den geschenkten,

Lokros, der nach dem Vater ihn
Der Mutter benannte,
Sah wachsen in Wohlgestalt ihn und That
Staunwürdig, und Stadt gab und Volk er ihm zu beherrschen.
Und es kamen Genossen dem
Von Argos herbei, von Theben, Arkadier gleichfalls und Pisaten:
Ehre zollt' er vor Allen doch dem Sprossen von Aktor
Und Aegina, Menötios: deß Sohn, der Achaier
Kriegsverbundener auf Teuthras' Feld allein mit Achill stand,
Als an der Schiffshut Bord zurück
Die Macht der Achaier
Warf des Telephos Heldenarm:
Daß klar des Patroklos
Gewaltiger Trutz dem Blick offen lag,
Und freundlich von ihm gleich der Sohn der Thetis verlangte,
Hinfürder nie im wilden Tanz
Des Gefechts getrennt zu stehn von seinem
Unermüdlichen Schlachtspeer.
Sinnreich laßt mich in der Musenkunst
Lustfahrt
Schicklichen Ziels
Richtweg absehn,
Dann wagen und kräftig erfassen: es zog
Freundschaft und Ruhm zu Lampromachos dies
Lied her,
Hier mitzufeiern seines Isthmienkampfs
Hauptschmuck;
Sie beide ja krönten damals
Sich mit Siegen an einem Tag!
Noch zwei der Erfolge sah dann erblühen Korinthos' heil'ge Pforte,
Andre Nemea's Thal; denn dort war brav Epharmostos,
Brav zu Argos im Männerspiel, als Knab' in Athen schon;
Und wie blieb er in Marathon, verwiesen von Jungen,
Gegen Gereift're stehen zum Kampf
Um Silberpokale,
Wo er Männer mit list'gem Griff
Warf, ohne zu straucheln,
Und ging im Gedräng — wie laut rings umjauchzt! —
Ein jugendlich Bild hin, so schön im schönsten Triumphe!
Dem Parrhasiervolk auch war
Bewunderungswerth sein Auftritt am festlichen Tag des Zeus Lykaios,
In Pellene, woselbst das winterwärmende Webstück

Sein ward; auch Jolaos' Malſtatt zeugt und Eleuſis'
Heilig Ufer von ihm und ſeinen Ehrengenüſſen:
Ueberall ſiegt ſtammwüchſige Kraft,
Wie viele umher mit
Eingelernter Vortrefflichkeit
Auf Ehrengewinn gehn.
Was ohne den Gott ſich macht, wird gewiß
Nicht alberner ſein: bleibt's geheim. Es führen die Wege,
Der minder, dieſer mehr voran,
Und Begeiſt'rung wallt nicht gleich uns Allen
In der Bruſt. Zu der Kunſt Höh'n
Steigt man ſteil. Dieſer Geſang denn ſei
Kampflohn:
Mächtig geſchwellt
Ruf' er's laut aus,
Daß göttlich geſchaffen der Mann ſich erweiſt,
Handfeſt und gliedergelenkig und voll
Mannskraft,
Und, Aias, Dir, Oileus Sohn, den Altar
Siegsfroh
Bei Bechergetön bekränzt hat!

II.

Ueber die altattische Komödie und die Frösche des Aristophanes.

Ursprünglich zeigt uns die Geschichte das Komische, das zu öffentlicher Ergötzung vorgestellte Lächerliche überall im Zusammenhang mit dem Heiligen. Es ist bekannt, wie die Narrenfeste des Mittelalters, dann die dramatischen Mysterien, die sich immer wieder mit phantastischen und lasciven Tollheiten versetzten, und die Fastnacht-Spiele und -Schwänke sich unmittelbar an die heiligen Zeiten und Vorstellungen der Weihnacht- und Osterfeier anknüpften, und wie in diesen heiligen Wochen damals bei den ersten Nationen Europa's Alles entzügelt wurde, was das Jahr über Arbeit und Ernst, Zucht und Sitte in Schranken hielten. Auch hat in diesen kirchenfestlichen Aufzügen das moderne Drama, Lustspiel sowohl als Trauerspiel seine ersten Ansätze genommen. Beide Gattungen sind aber daraus weder so geradezu noch in so reiner Scheidung voneinander und stetigem Fortschritt hervorgegangen, wie aus gleichfalls geheiligten Begängnissen bei den alten Griechen die antike Tragödie und Komödie. Und selbst die Griechen haben das dramatisch Komische in selbständiger Form nur in ihrer thatkräftigsten, energievollsten Periode hervorgebracht und nur, so lange diese ungebrochen war, ertragen. So ist es blos die altattische Komödie, die dem Kunstforscher das Klassisch-komische darstellt. Diese war von Anfang mit dem Heiligen, dem Götterdienst des Volkes in einem ganz

bestimmten Zusammenhang und blieb selber eine Art Götterdienst. Daher bedarf es zu ihrer Ableitung eines kurzen Blicks auf die Naturreligion der Griechen.

Dem Griechen erschienen seine Götter an jenen Knotenpunkten der allgemeinen Wirklichkeit, wo dem Menschenbedarf und den Menschenzwecken der Naturlauf mit günstiger Vorausbestimmung und gemessener Einrichtung entgegenkommt. Indem der Grieche seine Absichten vorbedacht fand in den Eigenschaften der Elemente, seine Thätigkeit geleitet und erfüllt in den Wandlungen des Jahrs, seinen bewußten Genuß angelegt und unerschöpflich erneut im Naturbau und Kreisgang der Natur, so waren ihm die Götter die Gründe und Einheiten dieser Zusammenstimmung von Menschenverstand und Natur, von Willen und nothwendigem Dasein, menschenartige Wesen, aber ausgebreitet durch die großen Naturanschauungen und in ihnen lebenquellende, unsterbliche Mächte.

Dieser Phantasie entwickelten sich die Bestimmtheiten der Götter in einer ausgeführten Wechselseitigkeit zu dem menschlichen Zweck-Umgange mit der Natur. Der Sonnengott war der Genosse, der Führer, und das Vorbild des menschlichen Pflügers, ein göttlicher Pflüger, der den Himmel entlang seine Furchen zog mit feuerschnaubenden Stieren und durch seine Wendungen an den Solstitialpunkten das irdische Ackerjahr ordnete. Wenn die Menschenhand das Samenkorn in die Erde legte, ging gleichzeitig eine Göttin, der Unterwelt und dem Tod anvermählt, in den Schos der Erde hinab; und wenn die lebengebende Saat den Menschen entgegenblühte, erhob sich die Befreite als unsterbliche Jungfrau zum Olymp. So ging das regelmäßige Menschenleben in Arbeit und Genuß Hand in Hand mit einem über demselben und für dasselbe bewegten göttlichen Leben. Dies war die griechische Form des religiösen Bewußtseins, daß die menschliche Individualität und individuelle Thätigkeit Nichts wäre, wenn nicht ein göttliches Urleben und vollkommener Verstand sie und den Boden, auf den, den Himmel, unter den sie gestellt ist, durchdränge und das getheilte, wechselnde Leben zur Harmonie verbände. Deswegen genügte dem Griechen

nicht das thatsächliche Verhältnis seines Werktagthuns und seiner Erhaltung zu den Götterhandlungen, er wollte das Bewußtsein selbst von dieser wunderbaren Segnung, die seine Thätigkeit erst vermögend und belebend machte, in der Gestalt dieses Bezugs ausgedrückt sehen. Hiernach bildete er seine Jahresfeste. Er stellte im Herbst auf heiligen Feldern feierliche Pflügungen an. Er ahmte in Wallfahrtspielen des Frühjahrs die Dienstbarkeit der erniedrigten Wintersonne, den labyrinthischen Gang ihrer verkürzten Tagesläufe, ihren Kampf mit dem Drachen der Sturm- und Regenzeit und ihren siegesfreudigen Hervortritt nach, mit dem sie jetzt auf der Höhe der Tag- und Nachtgleiche strahlte. Und zur Zeit, wo die Saat gelegt wurde, trauerten die Frauen der Griechen um die verlorene Blüthengöttin, zogen aus, nach ihr zu rufen, nach ihr mit Fackeln zu suchen, und feierten dann in geheimen Opferbegängnissen die Weihe ihrer Vermählung mit dem Unterreich und das Vorgefühl ihrer segnenden Wiederkunft.

Die allgemeinste aber und bewegteste Festzeit waren die Wintermonate von der Zeit um den kürzesten Tag bis gegen die Frühlingsgleiche. Dies war die arbeitfreiste Periode des griechischen Jahres: das Meer unfahrbar wegen der Stürme, die Heerden abgetrieben von den Bergweiden in den Winterställen, und in den kahlen Feldern ruhte die Hauptsaat, deren Gedeihen, wie das der Weinreben, dem häufigen Regen dieser Jahreszeit verdankt wurde. Es war also die natürliche Erholungszeit des griechischen Jahres, und wenn schon die ärmste an Licht und Farben, doch die aufmunterndste. Denn in diesem Himmelstrich, der Wärme zum Ueberfluß und oft von Hitze und Wassermangel zu leiden hat, hängt nicht allein die Fruchtbarkeit hauptsächlich ab von den Regengüssen des Spätjahrs und Winters, sondern diese Unruhe der Natur ist unmittelbar erquickend nach der langen Sommerschwüle. Uns ist das homerische Beiwort „der eherne Himmel“ kaum verständlich: in Griechenland ganz gerechtfertigt durch die fast ein halbes Jahr lang immer gleiche Klarheit, Gluth und Stille der Luft. Da athmet man auf, wenn endlich dieses Erz erschüttert wird, Wolken vom Meer her über die Inselkuppen sich wälzen und von Süd und West in

die Thäler gefegt werden. Und in den Unterbrechungen dieser Gewitter und Landregen tummelt man sich leichter und rüstiger im Freien als in der schöneren Jahreszeit.

In diese Doppelbedeutung der Winterepoche — daß sie auf der einen Seite die häßlichste, trübste, unruhvollste, auf der andern die müheloseste, erfrischendste, für den künftigen Jahrsegen mit ihren tosenden Stürmen und durch ihre wilden Schauer die unentbehrlich wirksamste ist — warfen sich die alten Griechen mit Begeisterung. Ihre Müßigkeit zu dieser Frist, bei aufgeregter Stimmung, zusammen mit den immer niedrigern, kürzern, immer mehr südlich abweichenden Tagesbögen der Sonne, reflektirte ihnen den Sonnengott und Weinvater in einem Zustande der Verweichlichung, der Verkleidung in weibliche Gewande, als wahnsinnig Taumelnden, der trunken hinschweift über die Bergeshänge mit einem lärmenden Gefolge. Die ihn umgaukelnden Wetterwolken personifizirten sich in jenen Satyrn mit gesträubten Haaren, mit Ziegenfellen, Bocksbärten und Bocksohren (weil Bock der Name für die Wetterwolke war), und mit Pferdeschweifen (weil das Pferd das poetische Symbol für Springwasser war). Die vom Regenschwall aufgetriebenen Quellen und rauschenden Gießbäche gesellten sich als Nymphen und göttliche Thyiaden diesem Taumelchor. Und die Menschen ahmten ihrem himmlischen König in seinem wunderbaren Wahnsinn und seinem Taumelgefolge nach, zogen in Satyrmasken aus mit ekstatischem Jubel, führten Böcke zu Altären und umtanzten das Opfer mit lautschallenden Chordithyramben. Die Weiber stürzten aus den Häusern zu Haufen, schwärmten jauchzend unter den kühnsten Kraftanstrengungen auf die Höhen der Berge und verrichteten als menschliche Thyiaden in Wäldern und Grotten geheime Orgien, wo kein Mann sich nahen durfte: sonst wurde er zerrissen. — In der Nacht vom kürzesten Tage des Jahrs ward in den ältesten Heiligthümern der Tod des Sonnengottes mit düstern Mysterien begangen, und überall auf ländlichen Tennen und Tempelbühnen der Städte ertönten Klagedithyramben um den Verlornen, im Wasser Untergegangnen. Gleich darauf leuchteten die Berge von Feuern, die Thyiaden zogen zu Thal, und

mit Fackeltänzen und dem Schaukeln von Getreideschwingen (die korbförmige Getreideschwinge diente dem alten Griechen als Kinderwiege) priesen die Thyiaden denselben Gott, dessen Tod soeben begangen war, als neugeborenes, wunderbar gerettetes unsterbliches Kind.

Die Idee der Schöpfung, als Selbstentäußerung der Gottheit, und in ihr der Erlösung, als einer Heiligung der Natur durch den in ihren Untergang herabgelassenen und mit seiner Wiedergeburt aus dem Tode sie neuschaffenden Gott, diese religiöse Idee versenkte sich den Griechen in diese Anschauung vom Opfertode und der Wiedergeburt ihres Lichtgottes Dionysos Bacchos. Sie erfaßten darin die Natur als Vernichtung der Gottheit ursprünglich mit solchem Pathos, daß Selbstverwundung, Zerreißen von Thieren, Menschenopfer in den ältesten Zeiten zu den Aeußerungen der Bacchischen Wuth gehörten. Nicht minder aber erschauten sie im Untergange der Natur die ewige Neugeburt der Gottheit: weshalb sie in das Tosen der Stürme mit schwärmendem Jubel einstimmten. Und endlich, da in dieser Anschauung der Gott selbst sich versenkte in die Natur und in seinem Verströmen sich zum Leben der Natur verwandelte, fühlte sich der Bacchant in seiner ganzen Natürlichkeit unendlich gerechtfertigt und überließ sich einer trunkenen Ueppigkeit und ungezügelten Lascivität. Gesetz, Zucht, Unterschied der Stände waren aufgehoben während der Feier Dionysos des Befreiers, kein Gläubiger durfte seinen Schuldner, kein Beamter den des Staates in der Festzeit greifen, der Sklave wurde von seinem Herrn bedient bei Opferschmaus und Zechgelage, der Geringe parodirte und verspottete den Vornehmen, der Bacchant war unantastbar.

Diese Festbegeisterung ist das Prinzip des griechischen Kunstdrama. Die dramatischen Vorstellungen der Griechen fanden immer nur innerhalb der Wintermonate an den Festtagen des Dionysos im Bezirk seines Heiligthums unmittelbar an seinem Altare zwischen Opfern und bei festlicher Bekränzung der Theilnehmer statt. Aus den Klagechören ging die Tragödie, aus den Jubel- und Spott-Chören die Komödie hervor. Der älteste Gegenstand der Tragödie waren die Leiden des Gottes, aber

auch die furchtbare Wundermacht, die er in seiner Schwäche und Erniedrigung übte, wie er die Widerstrebenden hinriß zur ekstatischen Opferung der Ihrigen und zur Selbstopferung. Auch als die tragische Dichtung, in Athen zur dramatischen im engern Sinn gesteigert, sich auf die Fabeln des heroischen Epos ausdehnte, entwickelte sie nur desto strenger und sinnvoller das tragische Prinzip: daß das menschliche Wollen und Handeln an sich nichtig, aber in seinem Widerspruch mit sich selbst geleitet und durchdrungen ist von einem göttlichen Wissen und Wollen, welches der Mensch in seiner unwillkürlichen Selbstopferung als die Wahrheit seines Wesens offenbart. Und so kehrte die Komödie, zu der sich die Lustchöre desselben Festes gestalteten, die auf die Tragödien zu folgen pflegten, — die attische Komödie kehrte dieselbe Nichtigkeit des Menschlichen hervor, aber als berechtigte, allgültige, selige, der das Göttliche selbst sich opfert. Reinigte die Tragödie die Seele, wie der griechische Philosoph sagt, durch Mitleid und Furcht, durch ideale Erschöpfung des tiefsten Ernstes, so erfrischte sie die Komödie durch Uebermuth und Lachen, durch ideale Befreiung von jedem Ernst.

Diese im Festbrauch und Festrecht gegebene Grundstimmung muß man im Auge behalten, um die antike Komik richtig zu würdigen. Bei uns ist die Komödie als eine leichte Abendunterhaltung durch das ganze Jahr hin vertheilt ohne ein sympathetisches Verhältnis der Theilnehmer, weder der Spielenden zu den Zuschauern, noch der Zuschaner untereinander. Niemand setzt hier seinen Ernst und seine Ansprüche bei Seite, noch verlangt er, sich von der Komödie in seinen eigenen Zuständen und Interessen erheitert zu sehen. Daher muß diese Komödie die Rücksichten gegen das System der Gesellschaft, den Anstand beobachten. Sie verletzt diesen alsobald, wenn sie will, daß man über etwas Bekanntes, Gegenwärtiges, Eigenes, über etwas Wirkliches lache. Es sind nur fingirte Leute, Lagen und Handlungen, an welchen sie ihren Witz üben darf. Damit diese Fiktionen gefallen und doch einen Bezug auf die allgemeine Wirklichkeit vorspiegeln, müssen sie sich innerhalb der Möglichkeiten des gemeinen Weltlaufs halten. Diese mäßige Komik geht weder an die Wurzeln

des allgemein Menschlichen, noch in die Spitzen der lebendigen Wirklichkeit; noch wirkt sie mehr als eine flüchtige Zerstreuung.

Alles dies war anders bei der antiken Komödie. Da waren es im ganzen griechischen Jahr blos sechs Tage, nämlich in je einer Festwoche von zwei Wintermonaten immer nur drei Nachmittage, an welchen die Komödien eintraten. Zu diesen sammelte sich dann von festlichen Opfermalzeiten her eine und dieselbe heiter bezechte Gemeinde um diese Bühne des Gottes, der eine fröhliche Trunkenheit begünstigte, und zwar nur die Männer, während Vormittags den Tragödien auch Frauen zusahen. Schon dieser in einer nur seltenen Festzeit bewegte, in seiner erhöhten Stimmung sympathetische Männerkreis gibt der größeren Keckheit und Ungebundenheit der antiken Komödie eine natürliche Grundlage. Nun gehörte es ja aber zur Grundanschauung dieses Festes, daß in dieser häßlichen Zeit, wie in einem Räthselschleier, die unsterbliche Schönheit und Güte der Gottheit liege, und von ihr aus dem Menschen ohne sein Zuthun Leben und Freude zufließe. Aus dieser Anschauung quoll consequent die Begeisterung für eine ironische Häßlichkeit, ein munteres Nichtsthun, eine sich selbst parodirende Eitelkeit. Und indem diese Anschauung nur die Form war für die religiöse Idee, daß es die Schwäche des erschaffenen Lebens, die Nichtigkeit des Natürlichen sei, in welcher die Gottheit selbst sich offenbare und verherrliche, so war es hier festlicher Gottesdienst dem Natürlichen die conventionelle Beschönigung zu nehmen, alle Selbstgerechtigkeit der Individuen in's Absurde zu führen, an den ernsthaften Menschenzwecken die lächerliche Kehrseite, an Bildung, Werth und Verdienst die Schwäche und Nichtigkeit mit schonungslosem Witz hervorzuwenden. Mit Recht insofern und mit voller Freiheit nahm die antike Komödie zum Gegenstande ihres Lächerlichen ihre natürlich wirkliche Welt, das anwesende Volk, die Großen und Bedeutenden darunter noch mehr als die bekannten Thoren und Schlechten, und stellte die Wirklichkeit des Staates, überhaupt die lebendige Gegenwart als eine nichtige und lustigverkehrte dar.

Hieraus geht zunächst zweierlei hervor. Erstlich, daß die große Natürlichkeit der antiken Komik nicht so einfach Rohheit

und Sittenlosigkeit war als es häufig den Modernen scheinen will, sondern in haltbarem Zusammenhange mit einer sittlichen Idee der Wahrheit stand. Zweitens aber folgt auch, daß ebenso unrichtig die bessere Meinung Anderer von der alten Komödie sei, welche ihren sittlichen Werth darein setzen, daß sie die Schlechten beschäme und geißle. Dies ist wohl ein Element des Komischen, aber ein untergeordnetes. Denn nicht das Verwerfliche oder Schwache als solches ist Form und Sache der Komik, sondern diejenige Nichtigkeit und Schwäche, durch welche das Göttliche hindurchleuchtet. Es muß also (was nur dem Witze möglich ist) gleichzeitig mit der komischen Vorstellung des Schwachen ein Zusammenhang desselben mit dem Allgemeingesetzlichen, Vortrefflichen, Großen einleuchten, dessen Untrennbarkeit vom Absurden eben das Lachen erregt. Daher geht die komische Ironie vielmehr an die wirklich Ausgezeichneten und Angesehenen. Von den Schlechten zu zeigen, daß sie schlecht sind, erfordert keinen Witz, nur moralischen Verstand, und es kann nicht erheitern. Ihre Ueberführung erregt entweder Mitleid oder Unwillen oder Verachtung: lauter unfrohe Gefühle. Wirklich ist auch in die antike Komödie das direkte Verspotten und Ausschelten der Verwerflichen immer nur als Nebenmoment aufgenommen. Keineswegs ist dabei die Absicht sie zu bessern nachweislich; man müßte denn glauben, der Komiker wolle auch die körperlich Kleinen oder die Männer, denen kein Bart wächst, die allzu Corpulenten und die traurig Dünnleibigen, oder die häßlichen Gesichter, die er gleichfalls gelegentlich alle mit Namen verhöhnt, durch diesen Spott kuriren. Vielmehr gehören diese Ausfälle auf die Kleinen wie die Großen, die Wichte wie die Edeln, auf Häßlich und Schön, Dick und Dünn zur Bethätigung des ungebundenen und unwähleriſchen Humors, der sich auf die Wirklichkeit, wie sie ist, keck einläßt. Citirt der Komiker aus dem Leben das Häßliche und Verkehrte, um es mit scheinbarer Gravität niederzuwerfen, sich mit scheinbarem Affekt darüber hinwegzusetzen, so gewinnt er damit für seine nur gespielten Karikaturen, für die kühnen Verkehrtheiten, die er selbst treibt, und die Impertinenzen seiner Laune den Beweis oder Schein, daß sie ganz zur Familie der

Wirklichkeit gehören. Er eifert gegen Betrüger und Lügner, und lügt dabei unmäßig; er verdammt die Sophisten, und sophistisirt virtuos: er ist überhaupt in Nichts consequent als in der allseitigen Ironie. Innerhalb dieses Prozesses ist das Höhnen und Heruntermachen schlechter Subjekte in der attischen Komödie immer nur Uebergangsmittel und als solches auch nur Spaß, so gut als das Travestiren und Ironisiren der Bedeutenden, so gut als die groteske Maske, die närrische Gestikulation und bodenlose Gesinnung, die der Komiker als eigene Persönlichkeit spielt. Dem centralen Witz der Komödie gehört das Verfolgen Einzelner als solcher niemals an, dieser bezieht sich auf das Allgemeinmenschliche und das nur göttliche Recht des Lebens. Daher ist der Komödie gemäß — was der Absicht der Züchtigung völlig widerspricht — das Gemeine, Nichtige, Eitle von Seiten seiner Berechtigung und so darzustellen, daß es von der Gnade der Bacchischen Phantasie belehrt und getragen ins Edle, Weise, Erhabene hinüberspielt und auf ergötzliche Weise triumphirt. Dies ist nur die andere Totalseite derselben Grundanschauung, wornach die ganze ernsthafte und vornehme Zweckwelt der Menschen vom Komiker negirt wird, um dem freigütigen Gott der Vitalität allein die Ehre zu lassen. Kraft eben dieser Bacchischen Freiheit erklärt sich der Komiker positiv für dieses und jenes Unnütze, Unverschämte, Tolle, Unmögliche, verknüpft es kraft seines Witzes mit dem Nützlichsten, Ziemlichsten und Nothwendigsten und führt es mit hinreißend schwunghafter Phantasie zum glücklichen Kampf und grenzenlosen Siege.

Hierin sehen wir wieder die antike Komödie der modernen ganz entgegengesetzt. Diese hält sich schlechthin an das Mögliche, wenn es auch bisweilen sehr unwahrscheinlich ausfällt. Die Antike liebt das Unmögliche und sie weiß ihm in ihrer begeisterungsvollen Darstellung die hellste Wahrscheinlichkeit, eine so aufdringliche Anschaulichkeit zu geben, daß der Zuschauer, indem er sich von dem, was er als aberwitzig einsieht, hingenommen fühlt, innig lachen muß. Macht sich nun hierin das Grundprinzip, der Bacchische Taumel mit seiner mächtigen Ekstase, seiner unbegrenzten Zuversicht auf das eigene Nichts als phan-

taſtiſche Willkür geltend, ſo iſt gleichwohl mit dieſer Willkür eine viel größere Wahrheit und Formfeinheit, mit dieſer Phantaſtik eine viel ſtärkere Realität verbunden, als die Vorſtellungen der modernen Komödie brauchen. Die moderne Komödie, da ſie die Bedingungen des gemeinen Weltlaufs nicht überſchreiten darf und doch mit dieſen gewöhnlichen Vorſtellungsmitteln frappiren und ergötzen will, wird immer verführt, es mit der innern Wahrheit und Charakteriſtik ſich leicht zu machen und das Reale übermäßig gefällig vor den Riß treten zu laſſen. Um auf ihrem flachen Boden auffallende Colliſionen und erwünſchte Löſungen raſch zu gewinnen, nimmt ſie eine ſehr nachgiebige Pſychologie und die Glückshebel Geld und noch mehr Geld, Laune der Großen und noch blindere Gegenlaune nebſt den bequemſten Zufällen in der wohlfeilſten Bereitwilligkeit an, obgleich ſie darin ihrem Prinzip der vernünftigen Motivirung, praktiſchen Wahrheit und Anſtändigkeit entgegenhandelt. Die antike hingegen iſt in ihrer völligen Ungebundenheit viel geſetzmäßiger, in ihrer Realität viel treuer. Allerdings iſt ihr keine Vorſtellungsform verwehrt. Ihre Scene iſt nicht an den Boden der Wirklichkeit gebunden, ſondern ſie geht, wenn es ihr beliebt, in die Regionen der Lüfte, die Tiefen des Meeres, die Götterhöhen oder in irgend welche Räume der Einbildung hinüber. Für ihre Handlung bildet das Mögliche keine Grenze: ſie überſpringt Zeiten und Bedingungen, gibt alltäglichen Mitteln eine phantaſtiſche Ausdehnung und verwandelt Metaphern und Hyperbeln in handgreifliche Vorgänge. Ihre Perſonen können bekannte Menſchen, nicht minder aber auch Götter oder Thiere, Fabelweſen oder allegoriſche, wie Krieg und Frieden, Frau Feſtfeier, Frau Herbſtluſt, Frau Flaſche ſein. Ihr Chor, immer von jungen Männern geſpielt, konnte ſich nach dem Vorbilde des Lebens maskiren in Jungfrauen, Matronen, Landbürger, Soldaten, ebenſo gut aber in allegoriſche Gruppen von Städten, oder von Feiertagen, beliebig auch in Thiere: Ziegen, Gänſe, Weſpen, Ameiſen, Fiſche, Vögel, nicht minder in Elemente: Wolken, Winde, oder in groteske Phantaſieweſen: Kyklopen, Kentauren, hundertäugige Argusſe. Da aber dieſe Komödie ihrem Prinzip nach auf das Gemeinnatürliche und individuell Wirkliche dergeſtalt

geht, daß sie es mit dem Idealen und Phantasievollen verwickelt, so muß sie jedem dieser Vorstellungselemente das entgegengesetzte, dem Gewöhnlichen das höchst Bedeutende, dem Phantastischen das ganz Natürliche überzeugend einzuverleiben verstehen. Die schlichten Landbürger also erweisen sich als Helden, Marathonkämpfer und furchtbare Demokraten, und indem sie mitten in ihrer treffenden Bornirtheit sehr imposant bleiben, sind sie komisch. Die Frauen, ganz charakteristisch ausgestattet mit allen spezifischen Zügen attischer Frauenzimmerlichkeit und Weiberwirthschaft, sind nichtsdestoweniger mächtige Verwalterinnen göttlicher Vermächtnisse, oder politische Virtuosinnen, die auf dem kürzesten Wege die schwersten Staatsprobleme lösen. Umgekehrt, wo das Maskenhafte und Phantastische hervorgewendet ist, sieht das Reelle und Individuelle desto treffender durch. Die Wolken, die der Chor vorstellt, sind zwar in naturvoller Poesie die kenntlichen Wolken der heimischen Berge und Wetterstriche, zugleich aber geben sie sich als metaphysische Nebel eines wirklichen Philosophen zu erkennen, der unter den Zuschauern sitzt. Die Städte, die der Chor personifizirt, sind keine abstrakten Wesen, sondern Athens derzeitige Bundes- und Unterthanenstädte mit den wirklichen Anliegen und Gesinnungen, wie sie ihre Einwohner hegen, die als Festgäste im Theater sind und ihre eigenen Redensarten aus dem Munde dieses Chores hören. Die monströsen hundertäugigen Arguse verrathen sich als wohlbekannte allwissende Gelehrte und Tausendkünstler an deren technischen Schlagworten und jenen Selbstanpreisungen ihrer Vielseitigkeit, die Jedermann kennt. Die Wespen, wie sie der Chor spielt, haben in der That die fahrige Heftigkeit und summende Ungeduld dieser Insekten, aber sie werden als echte Athener, als zornsüchtige Richter erkannt, die mit ihren giftigen Stacheln flink bei der Hand sind das Verurtheilungszeichen auf ihre Abstimmungstäfelchen zu kratzen. Die Thierformen des Chors überhaupt haben ihre Parodie in die wirkliche Wahrheit unmittelbar dadurch an sich, daß sie eben nur Masken sind, daß solche redende, reflektirende Thiere Menschen sind. In ihrer Handhabung aber zeigt namentlich Aristophanes die gedoppelte Stärke der Komik im Natürlichen und in seiner Verknüpfung mit dem Idealen. In seinen Vögeln z. B. erscheint

eine Poeſie des Vogellebens, auf feinſinniger Beobachtung ruhend, die unübertrefflich iſt. Da iſt in der Sprache das Flattern und Flügeln, das Girren und Glucken, das Picken und Knaſpern der Vögel, in den Rhythmen ihre zimperliche Aengſtlichkeit, putzige Selbſtgefälligkeit, naive Neugier, in den Affekten ihr Sträuben, Spreizen, wie die hüpfende Luſt, das träumeriſch behagliche Naſchen, der Schwung der Stimme und des Flugs mit einer Wahrheit und Leichtigkeit ausgedrückt, als wäre die geſammte Menſchenſprache rein von und für Vögel erfunden. Auch beſtätigen in dem Drama dieſe Verwandtſchaft zwei Atheniſche Projektenmacher, deren eifrigſtes Anliegen iſt, unter die Vögel aufgenommen zu werden, und die ebenſo leicht den Vögeln ihre ganze attiſche Politik geläufig machen. Nun beweiſen die Vögel den Zuſchauern mit gewandter Dialektik, daß die Menſchen insgeſammt arme Wichte, die wahrhaft mächtigen und ſeligen Weſen nur die Vögel ſind; ja ſie erbauen mit ihren zwei Neuvögeln aus Athen eine Hauptſtadt in den Wolken, wodurch ſie mit Anwendung attiſcher Seeherrſchaftsmaximen die Hoheit über die Welt und über die Götter ſelbſt gewinnen. So wird immer das Märchenhaftkühne der antiken Komik kraft unwiderſtehlicher Verſchmelzung mit der vertraulichſten Realität durchgeſetzt. Wenn unter den Bühnenperſonen der Krieg, der Friede, Dame Feſtfeier, Frau Flaſche auftreten, ſo ſind das keine allegoriſchen Schatten. Der Krieg iſt vielmehr der, welcher in der Wirklichkeit geführt wird, und deſſen Mörſerſtämpfel die neueſten Feldherrn ſind; der Friede iſt der, den alle Zuſchauer jetzt erſehnen, den die Komiker mit gewaltiger Anſtrengung aus dem Brunnen, in den er geworfen iſt, heraufziehen und mit diplomatiſchem Geſchick heimführen. Frau Flaſche iſt die feurige, auf die Poeſie eiferſüchtige Freundin des Dichters, mit dem ſie auftritt, im Leben ſowohl wie hier im Spiel; und die perſönlich auftretende Feſtfeier iſt ganz die gegenwärtige, die ſchon die Gaſtmale ſo wie die Tragödien des Sophokles in der Taſche hat, welche morgen wirklich ſtatthaben werden. Im Phantaſtiſchen und Idealen alſo ebenſowohl wie im Richtigen und Abſurden behauptet die Komödie ihren direkten vielſeitigen Bezug auf die wirkliche Natur,

die heimische Gegenwart, den Komiker selbst und das Publikum, kurz auf die baare Realität. Das Phantastische ist nur das Geschwindigkeitsmittel, um das Gemeine gleichsehr mit dem Erhabenen und dem Lächerlichen, gleichzeitig mit dem Närrischen und dem Lieblichen zu verknüpfen.

Die Aristophanische Komödie hat ihre unendliche Heiterkeit darin, daß sie die bestimmteste Gegenwart, die momentane Stimmung des Volks und der Stadt, wie sie auch gespannt oder gemischt sei, als ein freies Spiel der Idee, als eine Art Gegenwart des Guten und Besten darzustellen weiß. Dies gemeine Leben selbst in seinen Widersprüchen, in seiner Verkehrtheit, mit seinen Schwächen, seinen Leidenschaften, wird vom kühnsten Witze dergestalt verknüpft, überstürzt und mit graziöser Leichtigkeit umgeschwungen, daß es, kenntlich in seiner ganzen Wirklichkeit, sich doch zugleich zu einem behaglichen Märchen gestaltet, das vom Burlesken in's Großartigschöne, vom Zartanmuthigen in's Barocke mit stets erfrischenden Wendungen fortgeht. Der lachende Zuschauer muß sich sagen, daß er selbst mit seinem Leben und Zustand der trefflichste Stoff seines eigenen Ergötzens sei. Seine Armuth wird zum Reichthum, seine Thorheit zur beredten Weisheit, seine Gefahr zum Kinderspiel, seine Kriegsmüh' zum Friedensjubel, sein Athen zum Olymp. Und alles das ist immer eben so wahr als unwahr. Denn dasselbe Feuer der Phantasie, das die idealsten, über alle Wirklichkeit hinwegsetzenden Mittel und Griffe, als wären sie das Natürlichste, der Vorstellung aufdringt, ist immer zugleich Blitz des Witzes, der im selben flüchtigen Moment die wirklichsten Züge des Lebens auf das Schärfste zu zeichnen weiß. Unaufhörlich fällt in der Anschauung des Zuschauers das bekannteste Eigene und Alltägliche, ja das Gemeine und Schlechte mit dem Ueberschwenglichen, wie es Traum und Wunsch geben können, dem Begeisternden und Erfreuenden zusammen: und so ist es sein reelles Selbst, was vom Element der Heiterkeit durchdrungen erscheint.

Wie steht es nun mit der Sittlichkeit dieser Vorstellungsweise? Die unaufhörliche Verschmelzung des Wahren mit dem Willkürlichen, des Idealen mit dem Gemeinen läßt keine be-

sondere sittliche Tendenz zu, keine folgerichtige Belehrung, keine gediegene Entschließung. Ein trunkener Humor kann uns mit seinem unschädlichen Uebermuth belustigen, mit dem Wirbel seines Witzes hinreißen, mit seiner gesteigerten Phantasie entzücken: Informator und Mentor kann er uns nicht sein.

Gewiß kann es nun bei dieser blitzenden und schlagenden Kombination mit dem zeitweise Wirklichen in einer Republik, wie Athen damals war, nicht fehlen, daß diese Art Komödie voll politischer Elemente sei. Staatsprobleme und Schwächen des Volks, Reibungen der Parteien, Maßnahmen der Beamten und Umtriebe der Volksführer kommen in Anzüglichkeiten und Bewitzungen zur Sprache oder geradezu zur parodischen Darstellung. Nur geschieht dies auf hinreichend muthwillige und abenteuerliche Weise, um ergötzlich zu sein, und nicht mit den ernsthaften Staatsverhandlungen und Prozessen zusammenzufallen. Die meisten gelehrten Erklärer haben sehr Unrecht, die Tendenz des Aristophanes für eine politisch entschiedene, was er mit seinen Masken verficht, für patriotischen Zweck zu halten, und wen er angreift und ausschilt, sofort auch in ihren Kommentaren mit einigen lateinischen Schimpfwörtern freigebig zu bedienen.

Des Aristophanes Haupttendenz ist nicht das Politische, sondern das Komische, sein Zweck nicht Rath zu ertheilen, sondern geistreich zu spielen, nicht zu belehren (dazu gehören andere Mittel als Singen, Tanzen und Radotiren), auch nicht eben die Schlechten zu geißeln: wenn er schon die allgemeine Freiheit der Komödie auch dazu braucht, an denen, die ihm entweder persönlich zuwider sind, oder denen die Menge einen Klaps gönnt, gelegentlich seinen Muth auszulassen. Dieses, das Züchtigen der Widersacher oder sei es der schlimmen Mitbürger, worin noch immer die Mehrzahl der Erklärer die moralische Absicht und patriotische That der Komödie sieht, ist eigentlich ihr schlechtester Theil, der auch nur an ihrer Peripherie abspringt, ohne dem centralen Witz der Hauptvorstellung anzugehören. Zu zeigen, daß ein Lump ein Lump sei, ist wenig belustigend; denn es gibt die Vorstellung des Erbärmlichen oder des Bösen; und die Fortsetzung dieses Geschäfts erregt Bitterkeit oder Ekel: wie jeder

an der Satire erfahren kann, deren Natur sehr verschieden von jener der Komödie ist. Etwas Anderes ist es schon, von einem Großen, einem wahrhaft Ausgezeichneten zu zeigen, daß er seine menschlichen Seiten hat. Dies kann erheitern; denn es gibt das Gefühl, daß das Tüchtige und Treffliche eben da wurzle, wo das Gewöhnliche, daß im gemeinen Leben selbst das Gute und Bedeutende wohne. Die Komödie darf auch das Nothwendige und Nützliche umstoßen, denn es geschieht ihm nur im launigen Spiel: im Leben bleibt es stehen; sie darf auch die Verdienten und Guten angreifen, denn ihre Pfeile sind keine Injurien, weil sie im Ernst nichts gelten, weil sie Spaß sind.

Aber sagt denn nicht Aristophanes selbst, daß er, wie jeder Dichter solle, das Volk belehre, Gutes rathe, die Schlechten und Gefährlichen verfolge? O ja. Er sagt auch, daß er nicht, wie seine Collegen, obscöne Späße mache: und wir sehen nichtsdestoweniger, daß er verzweifelt wenig Prüderie hat. Er sagt auch, der Großkönig in Persien habe solchen Respekt vor ihm, daß er, überzeugt, das Volk, dem Aristophanes dichte, müsse siegen, das Bündniß der Spartaner abgelehnt habe. Auch sagt er, weil er ein so herrlicher Poet und dabei ein Glatzkopf sei, so bekämen jetzt überall bei den Gastmälern die Glatzköpfe die besten Bratenstücke. Wenn es sich darum handelt, ob man einem Komiker glauben könne, muß man den Beweis dafür nicht damit anfangen, daß man ihm glaubt.

Daß sich der Komiker Werth beilegt, moralischen, politischen und ganz phantastischen, das gehört zur ironischen Zuversicht und genialen Ueberschwenglichkeit seines bacchantischen Muthes. Aber wenn er eben hierin sich nicht gleichsehr auch selbst parodirt, sich nicht ebenso dem Witze preisgibt, wie alles menschlich Ernsthafte und Zweckvolle, so fällt er ab von seinem Prinzip. Denn diesem nach sollte er das Wirkliche und Menschliche als solches in seiner Nichtigkeit zeigen und in dieser Nichtigkeit gerade die alleingültige Macht seines Gottes, die Seligkeit der unbeschränkten Begeisterung. Wenn er hingegen blos die Andern als nichtig hinstellt, sich aber im Ernste substanziellen Werth und gehaltvolle Zwecke beimißt, dann verleugnet er die absolute Macht seines Gottes,

widersteht der Hingebung an die festliche Wonne und schließt sich aus von der Freiheit, die er doch gegen die Andern üben will. Der Zurechtweisende, Ermahnende, Strafende arbeitet für ein Soll, für ein Gutes, das er fordert, vermißt, das noch nicht erreicht ist: er kann kein Beseligter sein. In der komischen Anschauung dagegen ist der Mensch in seiner Zweckfreiheit und Gehaltlosigkeit durch den göttlichen Genuß befriedigt, der ihn zum reinen Spiel begeistert.

Freilich muß, um ironisch zu überführen, um hinzureißen, um zu überwältigen, der Komiker Wahrheit, Charaktergefühl, Kunst, Bildung, Geist aller Art reichlich entwickeln. Allein er läßt bei alledem in unermüdlichem Widerspruch nicht minder mit sich selbst als mit allem Ernsthaften jetzt das Wahre mit possierlicher Inconsequenz und Sorglosigkeit wieder fallen, jetzt das Charaktervolle mit Traumes-Leichtigkeit sich umkehren, jetzt das Gebildete mit barockem Scharfsinn vom Hausbackenen abfertigen, und er wendet die beredteste Angelegentlichkeit und feinste Kunst an das Abenteuerliche und Widersinnige. Und indem er all seinen vielseitigen Geistesaufwand immer wieder in einem und demselben Witzfeuer aufgehen läßt, so wird seine unendliche Anmaßung als nicht seine, als reine uninteressirte Begeisterung gerechtfertigt und durch gleich unendliche Anspruchslosigkeit ausgeglichen. In diesem rückhaltlosen und ausnahmslosen Opfer an den Genius kann keine fixe Absicht und Gesinnung bestehen, oder um es einfacher auszudrücken: in der Kunst, die nichts Halbes duldet, muß der Scherz ganz und völlig Scherz sein, er kann kein Vehikel des Ernstes abgeben.

Es ist nun dieser vollkommene Scherz, durch welchen die attische Komödie ihren sittlichen Werth hat. Sie theilt dem sympathetischen Zuschauer im Schwung des ungebundensten Anspruches die höchste Anspruchslosigkeit mit. Alle lachen, über sich selbst ebenso sehr wie übereinander, über ihren ganzen Lebenskram, den sie wohlgetroffen genug und überraschend närrisch, und doch in so verrückter Aehnlichkeit höchst ergötzlich finden. In dieser gemeinsamen Festlust wird Hochmuth, Selbstheit, Vorzug, Besserwissen, Eigenwille abgethan: alle diese besondern Ansprüche sind in der Gewalt des auflösenden Witzes und der

launig entstellenden Phantasie, in deren Feuerwerk mitten inne der Meister selbst, indem er all seine köstlichen Kräfte an Aberwitziges oder Unmögliches verschwendet, mit nichten als der kleinste Narr erscheint: und nichts behauptet sich als der Geist um des Geistes willen und die unbefangenste liberalste Heiterkeit.

Dies ist wohl ein sittliches Bad, jeder kräftigen Charakterform zuträglich, jeder thätigen Zeitperiode heilsam. Denn der Mensch bedarf es, aus seinen Anspannungen und Absichten, seinen Berechnungen und Maximen, Interessen und Leidenschaften, wie nöthig und wohlgemeint sie seien, auch einmal gründlich herausgehoben zu werden. Er bedarf dessen, soll er nicht von den steten Anschauungen verschroben, in den Absichten befangen, in den Maximen engherzig, in seinen Interessen verrannt werden.

Hier bewährt sich erst recht bei der antiken Komödie der Werth jener Verknüpfung des Individuell-wirklichen, Reellgegebenen mit dem Idealen und Phantasievollen. Denn so wird das, was im Leben der Menge und dem Einzelnen wirklich imponirt und wodurch eben jetzt die Begabten und Thätigen zu imponiren meinen oder befugt sind, in eine freie Betrachtung gebracht, entkleidet von seiner herkömmlichen und gewohnten Gattung, witzig abgelöst von der Consequenz seiner Begründung, dialektisch aus dem Gleise geworfen; und so sieht der Mensch die Momente seiner Meinung und seines Vorurtheils, seiner Neigung und Abneigung, Deferenz und Eitelkeit in einer außerordentlichen Leichtigkeit und Blöße; so fühlt er die Bezüge seiner Furcht und Sorge, Mühe und Anfechtung ihm von einer behaglichen Gewandtheit und Sinnberückung zum lustigen Spiel verflüchtigt. Seine Brust, wie er sie hereinbrachte aus dem Werktag in den Festtag, seine Brust ist das Feld des Komikers, und sie wird entlastet und gereinigt, ausgeklopft und geschaukelt. Der Staub und Schweiß des Werktags, die Schwere des wirklichen Lebens ist von ihr hinweg gezaubert, das Ernste weicht dem harmlosen Taumel der Festfreude.

Das Nothwendige, wesentlich Würdige hat diese Ironie und diesen Taumel nicht zu scheuen. Denn insofern es der Komiker, wie der attische pflegt, mit getroffenen Charakterzügen doch dem

Gemeinen und Alltäglichen anschaulich zueignet, so gibt es nichts Erheiternderes und Tröstlicheres als zu sehen, daß das Große an derselben Natur hängt wie das Geringe, das Gute im alltäglichen Dasein wurzelt, im gemeinen Leben das Vortreffliche wohnt. Insofern er aber an dem Tüchtigen die allgemeinmenschliche Nichtigkeit hervorwendet, soll Niemand so vornehm sein, seine Menschlichkeit leugnen oder vergessen zu wollen, und Jeder, der sich des Unendlichen freuen will, wissen, daß wir Alle, die Verdienten wie die Geringen, unnütze Knechte sind. Insofern endlich der helle Muthwille mit dem Unumstößlichen umspringt und sich es lustig unterwirft, befreit sich die gleiche Heiterkeit aus der von selbst gegebenen gründlichen Gegenwirkung. Denn die Unbezwinglichkeit des Vollberechtigten wird, wenn man es vernichten will, am reinsten empfunden. Man kann das oft an Märchen erfahren, wo die gebieterische Verkettung der Dinge und ewige Ordnung, gerade weil sie mit Phantasiewillkür an einer Stelle unterbrochen und aufgehoben ist, durch die unabsehlich wachsenden Widersprüche desto heller und nachdrücklicher einleuchtet. Dies ist das Recht, womit die attische Komödie auch ihre Heroen und Götter mit humoristischer Willkür behandelt, travestirt, besiegt. Sie gibt nur sich, nicht die Götter, dem Verlachen Preis, wenn sie den Maßstab ihrer Erhabenheit verkehrt anlegt und es doch trifft, wie Pierrot, der die Flinte beim Lauf hält und doch losschießt. Das Halbe aber, das selbstgenüglich Einseitige, der stockende Eigensinn muß dem zersetzenden Witze der Komik unwillkürlich, muß gutwillig hingenommen ihrem Phantasieschwunge weichen, und je genialer sie ist, um so siegreicher macht sie die Gemüther von dem, was ihnen im wirklichen Leben schwer und ernsthaft ist und sein soll, im poetischen Entzücken ledig, im festlich gehobenen Geiste frei.

Die Sittlichkeit echter Komik ist also diese, daß sie gründliche Erholung ist, und dies der Unterschied der antiken Komödie von der modernen, daß jene die Gemeinde von ihren wirklichen Prätensionen, zeitlichen Sorgen, Lasten und Banden, Aufgaben und Zerwürfnissen ideal erlöste, während die moderne den Zuschauer über erfundene Befangenheiten und Schwierigkeiten

fingirter Leute hinwegführt. Dies ist ein mäßiges Vergnügen, aber keine Selbstreinigung, keine Totalerheiterung. Die antike zwang den Athener, freisinnig über sich selbst zu lachen; wogegen die moderne den Zuschauer über Andere lachen läßt und dabei nicht selten ihn durch einen wohlfeilen Niederblick in seiner Eitelkeit, und nicht selten in ihm die Eitelkeit der Dinge dadurch bestärkt, daß bei den meisten dieser anständigen Conversationsstücke die moralisch indifferenten Glückseligkeiten: Mammon, Comfort, high life als die wahren Götter im Hintergrunde stehen. Die antike hob den Menschen aus seiner Welt über seine Welt in den heiteren Aether des Geistes.

Nach einer solchen Entlastung der Seele und Geisteserholung kehrt der Festgenosse mit erfrischten Sinnen, mit offenerem Gemüth zu seinen Lebensaufgaben zurück. Die Komödie, wenn sie ihm auch keine theoretischen Lehrsätze, keine praktischen Rathschläge entwickelte, hat mit ihrem Reiz und Witz und Schwung als eine Gymnastik der Seele die Spannkraft seiner Vorstellung geübt, die Gewandtheit seines Verstandes gestärkt, seine sympathetische Empfänglichkeit und gemüthliche Anspruchslosigkeit erhöht. Freilich findet er auf dem Boden der Prosa alle die Dornen und Steine wieder, welche die Poesie von der Festbühne so leicht und lustig wegfegte; aber in seiner Brust athmet eine freiere Humanität.

Ganz wohl kann auch Einzelnes in seiner Seele nachwirken: diese oder jene wahrhaft treffende Ironie sich in seinem Nachdenken zur Einsicht in wirkliche Verhältnisse erweitern; eine oder andere anmuthig eingeflochtene Vorstellung in seinem Gefühl mit der Stimmung zu Gunst oder Mitleid nachklingen; etwa auch ein in aller Unbefangenheit und Lustigkeit klug vom Stapel gelassener Vorschlag, Wunsch, Rath aus der heitern Region auf seinen ernsthaften Willen und Entschluß herüberwirken. Dies darf aber nicht verwechselt werden mit einer ernsthaften Tendenz, die in der Natur des Komischen gegeben wäre.

Es wird vielmehr alles Derartige diese mittelbar ernsthafte Wirkung schon gar nicht erreichen, sobald der Komiker die Absicht derselben herauskehrt oder merken läßt. Und auch sofern sie

richtig und billig sind, werden Vorwürfe nur dann Anerkennung, Empfehlungen nur dann Anreiz behalten, wenn sie mit launiger Unbefangenheit und verzichtendem Frohsinn preisgegeben wurden. Endlich wird alles das Besondere, was allenfalls der Zuschauer nach dem Ende des Festrausches und Spieles aus demselben sich noch gesagt sein läßt, sogleich unter ganz andere Gesichtspunkte gerückt und nach ganz anderem Maßstabe geprüft werden müssen, als welche der Komiker anwandte, wenn es im ernsthaften Leben Bedeutung haben soll.

Dies ist von den Modernen, welchen es schwer fällt, sich in den Mittelpunkt des Komischen zu versetzen, viel zu wenig beachtet worden, und man hat durchaus die antike Komödie im Besondern wie im Ganzen zu ernsthaft genommen.

Da der antike Komiker die Wirklichkeit erheitert, also die Gewichte der wirklichen Zustände anpackt, um sie weg zu heben, kommt freilich in der alten Komödie das Reell-wichtige: Staatszweck, Regierungswesen, Parteienkampf, Lob und Tadel einzelner Bürger vor, aber in einer Verschiebung und Umdrehung, daß wer es geradewegs aufnimmt, wer keinen Spaß versteht, in Mißverständnisse aller Art gerathen muß.

Etwas Anderes ist überdies, was sich von selbst versteht, daß die Wirklichkeit überall, deren eigentlicher Charakter es ist, nichts isolirt zu erhalten, und Alles mit Allem zu kreuzen, kein Prinzip, auch das komische nicht, in seiner Reinheit läßt. Die Welt läßt gelegentlich das Ernsthafte lächerlich werden, warum nicht auch das Komische ernsthaft? In einer Demokratie vollends, wie Athen war, wird alles Bedeutende, Brauchbare, Beliebte Mittel des Parteitreibens. Oft konnte sich dem der Komiker nicht ganz entziehen, oft wollte er es nicht. Wider Willen suchten ihn seine Sympathien und Antipathien heim, seine Meinung schlug im Spiele durch, oder es kitzelte seinen Ehrgeiz mit seiner Genialität eine über den Scherz hinausgehende Macht zu üben; wo nicht, gewann ihn eine Partei in ihrem Interesse zu sondiren, vorzubauen, zu insinuiren. Allein wenn er nicht vermochte, dies mit Feinheit der Wendung, und mit überwiegender Freiheit des Geistes zu thun, ward nothwendig nur die Partei mit ihm

in ihrer Sucht und Einseitigkeit bestärkt, die Gegenpartei nur verstimmt und gereizt, der Unparteiische selbst mit dem Eindruck des Unfriedens behelligt: und es ging das Gegentheil der Stimmung hervor, die das Fest, die sein Beruf heischte.

Hingegen war ihm, wie keine Einseitigkeit, wenn er durch Selbstironie sie ergötzlich zu machen wußte, so keine Wahrheit verwehrt, wenn er sie leicht und heiter zu beschwingen verstand; ja es war das Wahre, sofern er die wirkliche Wirklichkeit in Genuß umsetzen sollte, von ihm gefordert, und vorzugsweise weil er am öffentlichen Fest als Erheiterer der ganzen Staatsgemeinde auftrat, das politisch Wirkliche und Wahre: immer aber mit dem Beding, daß demselben seine göttliche Begeisterung das Bittere, Schwere, Ernste zu nehmen und es durch den Lethefluß der Poesie zum frohmuthigen Spiel zu wandeln vermöge.

Die attische Komödie hat einen herkömmlichen Bestandtheil, wo der Komiker ganz eigentlich zu politisiren, von sich aus zu plädiren, sich förmlich an's Volk zu wenden scheint. Dies ist die Parabase. In dieser tritt er gleichsam aus dem Spiel heraus schon der Bewegung nach, von welcher die Parabase den Namen hat, welcher ein Herausschreiten, einen Vorübermarsch bezeichnet.

Vor der Mitte des Lustspiels, in einem Sammlungsmoment der schwankhaften Fabel pflegte sich der komische Chor, bisher der Bühne und den Schauspielern zugekehrt, unter dem Singen zu wenden und indem er auf dem Boden des Theaters, welchen die Bögen der Zuschauersitze umfaßten, an den untersten Sitzen entlang marschirte, sah und redete er die Zuschauer so lange an, bis er in diesem Bogen wieder auf seiner Vor- und Unterbühne ankam und, wieder der Oberbühne und den Schauspielern zugekehrt, stehen blieb. In dieser Vorbeimarsch-Anrede sprach der chorführende Komiker sei es aus seiner Person, sei es im Namen des Chors, von seiner im Spiel begriffenen Komödie und seiner Komik überhaupt, oder von seinem Verhältniß zum Publikum und zum Staate, von Gesinnung, Tendenz, Schwierigkeit, Hoffnung, machte aufmerksam in seinem Interesse, oder gab Rath in's Allgemeine. So viel von Ernst war nun

hierbei, daß der Komiker sich dieser Gelegenheit bediente, Winke zum Verständniß zu geben, sich zum Beifall zu empfehlen, und was er und seinesgleichen nach der öffentlichen Stellung etwa wirklich auf dem Herzen hatten, auszuschütten oder anzudeuten. Aber auch dies geschah mit ebenso viel Ironie als Begeisterung. Und wie schon die äußerliche Bewegung der Parabase ausging von der Tanzbühne und auf sie zurückführte, so knüpfte auch der gesprochene Inhalt Anfang und Ende an die poetische Figur des Chors und die Fabel des Lustspiels an, und behauptete durch witzigparodischen Ton den komischen Charakter des Ganzen. Stellte das Lustspiel in seinem Beginn einen abenteuerlichen Schwank auf, in welchem aber bald der Zuschauer sich und seine Welt fand, so richtete die Parabase mit scheinbarem Ernst sich an den Zuschauer und seine Welt, aber so daß sie diese auf ihren Schwank bezog und mit ihrer Abenteuerlichkeit auf gleichen Fuß setzte. Sie konnte die Wahrheit sagen, aber so, wie Kinder und Narren. Sie bedeutete dem Anwesenden, daß er, der Zuschauer, nach seinem wirklichen Benehmen und seiner wirklichen Lage, in voller Gegenseitigkeit mit dem Komiker, Objekt und Subjekt der Erheiterung sei. Und immer blieb diese absolute Erheiterung, die über bestimmte Resultate sich vielmehr hinwegsetzt als sie absetzt, der einzige Zweck.

Daher haben die Gelehrten in den Aristophanischen Komödien viel zu viel politische Bestimmung und zu wenig die ästhetische gesehen. Nur bei der Komödie, auf die wir hier näher eingehen, ist es umgekehrt. Sie haben sie im Wesentlichen für ästhetisch genommen und die wesentlich politische Anzüglichkeit übersehen.

Immer wird als Hauptinhalt der Frösche des Aristophanes die witzige Kritik der Tragiker Aeschylos und Euripides bezeichnet; auch hier, weil der Komiker selbst diese Aufgabe vorwendet, wie sonst Politisches. Und nicht nur die Aufgabe, auch die Lösungsart hat man geradehin aufgenommen. August Schlegel voran, und seitdem die Professoren der griechischen Literaturgeschichte folgen mehr als billig in ihrer Charakteristik des Aeschylos den Späßen und noch mehr in der des Euripides der ausgelassenen Persiflage dieses Lustspiels. Wohl sind die Parodien des Aristo-

phanes mit drastischen Charakterzügen so trefflich gemischt, daß es verzeihlich ist, wenn sie das Urtheil bestochen haben; seine Sympathie ist sehr fühlbar, und mit Recht, für Aeschylos. Aber die strenge Wahrheit ist doch, daß er beide Tragiker gar nicht richtig, gar nicht vom ästhetischen Standpunkt vergleicht und beurtheilt, und daß es ihm hierauf auch gar nicht ankommt. Vielmehr verfolgt Aristophanes unter den schwierigsten äußeren Bedingungen die wahrhaft poetische Aufgabe, den traurigen Zustand des Volks und die höchst mißliche Lage seiner Stadt, mit genialer Geisteskraft sublimirt, in Heiterkeit hinüber zu spielen, sich und sein Volk durch Musenkraft und Witz ideal von dem zu entlasten, was in der Realität bereits unheilbar war.

Dies ist es was ich versuchen will an der Komödie selbst nachzuweisen, und zu diesem Behufe muß ich eine Schilderung von Athens damaliger Lage vorherschicken.

Die Frösche des Aristophanes wurden aufgeführt im Februar des Jahres 405 v. Chr., im letzten Jahr des peloponnesischen Krieges, der nun schon sechsundzwanzig Jahre währte und Athens Kräfte immer tiefer erschöpfte.

Seit sieben Jahren war die Stadt, und in ihr die auf sie beschränkte Bevölkerung von ganz Attika in einem halben Belagerungszustand, indem die Spartaner auf der Höhe der attischen Landschaft den Flecken Dekeleia befestigt hatten, von wo aus sie die Gaue verheerten, die Stadt des Feldbaues und Viehstandes beraubten, und durch unaufhörliches Berennen ihre Wachen und Reiter ermüdeten. Auch entliefen dahin die Sklaven der Bürger, die Arbeitskräfte des Handwerkes und Gewerbes.

Vor fünf Jahren hatte der Feind obenein den Athenern die große Nachbarinsel Euböa fast ganz entrissen, die Hauptvorrathskammer der Stadt. Jetzt konnten sie ihre Lebensmittel nur noch weither zur See, besonders aus dem Hellespont beziehen, woselbst sie aber mit der Seemacht zu kämpfen hatten, zu der die Spartaner durch persisches Geld gelangt waren. Auch der Schatz Athens war zusammengeschmolzen. Schon vor sieben Jahren hatte man die tausend Talente angreifen müssen, die im Anfange des Kriegs als unantastbar zur Seite gelegt

worden waren, und wenig früher angefangen, in allen Häfen des attischen Seegebiets 5 % von der Aus- und Einfuhr zu erheben. Aber die bedeutendsten der Bundesstädte schüttelten damals ihr Joch ab, die Hauptstädte und schönsten Inseln Joniens (Samos ausgenommen), die reichen Städte des Hellespont und der Propontis. Geregelter Dienst fand von den Wenigsten statt: ihre Leistungen hingen davon ab, ob gerade die Flotte der Athener sich in ihrer Nähe behauptete. Darum immer neue Verwüstungen, welche die Geldmittel verzehrten, auch die wieder, welche vor drei Jahren durch die Siege des aus bitterer Feindschaft wiederhergestellten Alkibiades gewonnen waren. Vor Kurzem hatte man ein neues und schlechtes Geld prägen müssen, und sich mit der Wiederabsetzung des Alkibiades die Hilfsquellen seiner erfinderischen Eroberungs- und Unterhandlungskunst abgeschnitten. Nicht minder war die Bevölkerung geschwächt. Nach der schrecklichen Niederlage in Sizilien vor acht Jahren hatten der bald wieder fortgeführte Seekrieg im ägäischen Meer, die an so viele Punkte zu vertheilenden Wachen und Kreuzer den tapfersten Theil des Volkes gezehntet. Die Halb- und Schutzbürger schlichen sich mehr und mehr an die Stelle der Vollbürger. Im vorigen Jahr, als die Flotte durch die feindliche getheilt und eingeschlossen war, hatte man, um rasch zu ihrem Entsatz eine neue zu schaffen, 110 Schiffe nur dadurch bemannen können, daß man auch Sklaven dazu nahm, welchen als Siegeslohn Bürgerrecht versprochen und gegeben wurde.

Am schlimmsten stand es mit der inneren Haltung des Staates. Die lückenhafte und gemischte Bevölkerung hatte an natürlichem Zusammenhang, gegenseitiger Bekanntschaft und Zutraulichkeit verloren. Dagegen hatten sich Hetärien, geheime Verbindungen gebildet, die sich an die Stelle der Gemeinderegierung, als eine Herrschaft Weniger, eine Oligarchie, zu setzen trachteten. Erst hatten sich die Vornehmeren und Reicheren heimlich zusammengethan, um gegen demokratische Belastungen und gegen die Prozesse einander zu schützen, welche den Vermögenden von Demagogen angehängt zu werden pflegten. Dazu hatte die rhetorische und wissenschaftliche Bildung, die in der Regel nur

den Reicheren zufloß, die Kluft zwischen ihnen und der Bürgermasse erweitert, und nebenbei solche Geistesfertigkeit, einseitig ergriffen und geübt, aus Glücksrittern von einiger Begabung eine Sorte von intriganten Maulhelden und rabulistischen Schwätzern erzeugt, die nach Umständen als demokratische Volksverführer oder als Organe von Hetärien ihre Rollen spielten. Schon vor neun Jahren im Hermokopidenprozeß, wo im Verdacht einer Verschwörung gegen Staat und Religion durch außerordentliche Gerichtsbehörden hin und her gewüthet worden war, hatten verschiedene Hetärien verdeckte Schläge im raschen Wechsel gegen einander geführt, zuletzt war damals Alkibiades abwesend verdammt worden, welchen die Hetärien insgesammt haßten, weil er ihnen allen überlegen war. Hierauf hatte nach dem ungeheuern Kriegsverlust in Sizilien der oligarchisch gesinnte Theil die Niedergeschlagenheit des Volks benutzt, um über den herkömmlich erlosten, reihum verwaltenden Bürgerrath einen leitenden engeren Senat zu setzen. Da aber bald patriotische Feldherrn dem Abfall der Bundesgenossen Einhalt gethan, die Kriegslage sich gebessert, der Muth des Volks gehoben hatte, war vorderhand jenen Verschwornen nicht mehr durchzusetzen möglich geworden, als daß einige der Ihrigen ebenfalls Befehlshaberstellen bei Heer und Flotte erhielten. Nun formirte sich damals im Lager zu Samos eine Hetärie, die mit mehreren atheniſchen zusammenhing. Auf Anlässe und unter Winkelzügen, die hier nicht auszuführen sind, kam es bald dahin, daß diese Verschwornen die förmliche Errichtung einer Herrschaft Weniger in Athen und in Samos versuchten. In Athen wurde das Volk durch die Vorspiegelung persischer Hilfsgelder, ohne welche der Krieg verloren sei, mit Mühe für Annahme einer solchen Minderherrschaft, der angeblichen Bedingung dieser Hilfsgelder, gestimmt, bald jedoch Rath und Versammlung durch Banditen eingeschüchtert und auf die gesetzwidrigste Weise die Herrschaft der Vierhundert eingesetzt. Zu dieser Zahl ergänzten die Wenigen zuerst Aufgeworfnen sich selbst, noch unter dem Einfluß des Schreckens; wodurch sie den Vortheil erhielten, ihren Anhang zu mehren und auch Andersgesinnte in ihre Verwegenheiten zu verwickeln. Einer der Be-

deutendsten in der Kernfaction war Phrynichos, von geringer Herkunft, aber als Feldherr und Parteimann schlau und energisch, dann Theramenes, von würdiger Familie, gebildet und gewandt, aber bei ehrgeizigem Geschäftstrieb ohne wahren Muth und ohne feste Grundsätze. Die Leiter der Vierhundert verfuhren alsbald willkürlich und gewaltsam, verhafteten Viele, verbannten, tödteten ohne Recht, und Einige unterhandelten heimlich mit den Feinden auf Verrath. Inzwischen scheiterte in Samos der ähnliche Versuch an dem samischen Volk und dem Heer der attischen Flotte, die daselbst lag. Diese besiegten die Verschwornen in Samos, erklärten die Flotte für das wahre attische Volk, die Vierhundert für Feinde und beriefen zum Feldherrn neben ihren patriotischen Häuptern den in der Nähe beim persischen Statthalter wohlgelittnen Alkibiades.

Diese Nachricht aus Samos beunruhigte die ohnehin schon uneinigen Vierhundert. Theramenes hetzte bereits heimlich gegen seine eignen Collegen; Phrynichos ward von einem Einzelnen auf der Straße erschlagen; Aufläufe entstanden. Die gleichzeitige, trotz eiligen Widerstands nicht mehr aufzuhaltende Ueberrumpelung Euböas durch eine Spartanerflotte, die man mit Grund für herbeigezogen von Mitgliedern der Vierhundert hielt, entschied den Sturz dieser Vierhundert: Wenige wurden festgenommen, Viele, darunter sowohl schändliche Verräther als gepreßte unschuldige Collegen entflohen und wurden abwesend verurtheilt, nachdem sie keine vier Monate regiert.

Nun sollte die Freiheit wiederhergestellt werden; aber der jetzt populäre Theramenes und seine Partei sorgte für das Gegentheil. Die Bestimmung wurde aufrecht erhalten, daß der geringe Sold für die Theilnahme an der laufenden Gemeindeverwaltung, der vielen Bürgern allein diese Theilnahme möglich machte, abgeschafft blieb: es wurden auf seine Wiedereinführung Flüche gesetzt. Eingesetzt aber wurden eine Anzahl Behörden, die zum Theil schon von den Vierhundert geschaffen waren, und ihr Amt auf unbestimmte Zeit ausgedehnt. Einmal nämlich Bürgerrevisoren, die das Verzeichniß der beglaubigten Vollbürger aufstellen sollten, sodann Gesetzrevisoren, welche die Gesetze zusammenbringen, ordnen

und zu einem consequenten Gesetzbuch gestalten sollten, ferner Staatsanwälte, angeblich gegen die Mitschuldigen der Vierhundert, und Fiskale zur Einziehung der Güter derjenigen der Letzteren, die verurtheilt wurden. Dies waren unter den gegebenen Umständen sehr gefährliche Behörden, verschlimmert durch die unter ihnen befindlichen Subjekte. Unter den Bürgerrevisoren waren solche, die das Geschäft nicht zu Ende kommen ließen, aber den Umstand, daß man längst in den Kriegsnöthen immer mehr Unechte und Halbfremde in die Bürgerwahl zugelassen hatte, benutzten, um bald dem, bald jenem, dem der Nachweis fehlte, den Prozeß zuzuziehen, oder sich durch Bestechung abkaufen zu lassen. Unter den Gesetzrevisoren waren ebenso gewissenlose. Sie ließen kein Gesetzbuch zu Stande kommen, so daß für vorkommende Fälle an sie recurrirt werden mußte, wo sie für Partei-Interesse oder Bestechung gefälschte Gesetze lieferten. So waren auch die Staatsanwälte und Fiskale mild gegen wirklich Schuldige, willkürlich gegen Parteigegner und brave Bürger.

Indessen mußte Anfangs noch mit allem diesem leiser aufgetreten werden, da die patriotischen Feldherrn im Hellespont die Spartanerflotte schlugen, und Alkibiades gewinnreiche Siege erfocht und die Pontusküste den Athenern erwarb, wodurch seine Wiederanerkennung herbeigeführt ward, in Athen aber das Volk wieder zu Athem kam. Die demokratischen Demagogen gewannen wieder Einfluß; namentlich Kleophon, der unter den Vierhundert in Ketten gelegen, ward wieder thätig. Theramenes fand für gut zur Flotte abzugehen und sich bei der Zollwacht im Pontus anstellen zu lassen. Die Feinde, die Spartaner waren jetzt kleinmüthig. Sie schickten eine Gesandtschaft um Frieden nach Athen. Sehr gern hätten ihn die verschwornen Hetäristen angenommen, da sie im Kriege immer von den thätigen Patrioten und Feldherrn überflügelt wurden, aber der überspannte Kleophon tobte dagegen, und sie mußten eine mürbere Epoche abwarten. Alkibiades erwarb im nächsten Jahr immer neue Vortheile, und als er hierauf mit erheblicher Macht und Beute in die Vaterstadt, die ihn einst mit Flüchen verdammt hatte, zurückkam, ward er hoch gefeiert. Es war ein Augenblick der Erholung und Hoffnung für alle guten

Bürger. Nun konnten die heimlichen Gegner der Verfassung nichts thun als die Ausrüstung und die Abfertigung des Alkibiades möglichst beschleunigen, und dabei seine Bedeutung und Ueberlegenheit möglichst übertreiben. Dadurch machten sie ihn den Demokraten verdächtig und steigerten zugleich die Erwartungen von ihm dermaßen, daß sie mit desto mehr Schein jeden möglichen Nichterfolg seinem Willen zur Last legen konnten. Heimtückisch näherten sie sich auf diese Weise den Demokraten und schoben sie in's Vordertreffen. Namentlich dem Kleophon thaten sie zu diesem Ende Vorschub. Ihm wurden die Gelder anvertraut, die bei allgemeinen Festen an die ärmeren Bürger behufs ihres Antheils an Mahlzeit und Schau vertheilt wurden, die er übrigens mit Redlichkeit verwaltete. Sein Anhang wuchs dadurch, also auch sein Erfolg in der Verdächtigung des Alkibiades. Mit gleich volksfreundlichem Schein wurde der geringe Sold für erloste Richter wieder eingeführt, der aber nur dazu diente, den parteiischen Prozessen der Bürgerrevisoren und Fiskale eine gefällige Seite für den charakterschwachen Theil des ärmeren Volkes zu geben, welcher nun die Vermehrung der Prozesse nicht ungern sah, weil er als mitabstimmender Richtersmann seine kleinen Sporteln zog. Auf diese Art richteten sich die heimlich Herrschsüchtigen einen gesinnungslos demokratischen Haufen zu. Als daher wirklich das erste Unternehmen des Alkibiades nur halb gelang und, während er wohlbedacht Neues vorbereitete, in seiner Abwesenheit der Leichtsinn eines Unterbefehlshabers gegen sein ausdrückliches Gebot eine unordentliche Seeschlacht und Schlappe herbeiführte, hatten die Verleumder in Athen gewonnen Spiel. Kleophon war bornirt genug, voranzueifern; sein Anhang und der blinde der Verschwornen entschied die Absetzung und Wiederverbannung des Alkibiades und die Wahl von zehn neuen Feldherrn. Indessen waren die wenigsten von diesen nach dem Sinne der Verschwornen, weil noch ehrliche Demokraten im Vordertreffen standen, welchen die Verschwornen bei dieser Aufbietung der Volksmachtvollkommenheit nicht offen entgegenarbeiten konnten: daher die Wahl in der Mehrzahl auf tüchtige Männer und Patrioten fiel. Nachdem nun diese im Sommer des andern Jahres bei Lesbos in eine

schlimme Stellung gerathen, dann aber durch jene Hilfsflotte, die zum Theil mit Sklaven bemannt werden mußte, in Stand gesetzt waren eine Seeschlacht zu bieten, erfochten sie den großen, beispiellos glänzenden Sieg bei den Arginusen. Abermals machten die Spartaner Friedensanträge, abermals widersetzte sich der Demagog Kleophon, jetzt nicht ohne Widerspruch der bisher mit ihm einverstandenen heimlich Verschwornen. Sie mochten voraussehen, daß er diesmal wieder die Abweisung erzwingen, aber auch künftig bei der wahrscheinlichen allgemeinen Reue über diese Abweisung Haß davon ernten werde. Auch war ihnen die übermächtige Exaltation des Haufens insofern recht, als es vor Allem galt jene braven Feldherrn zu beseitigen. Mit ihren außerordentlichen Behörden hatten sie sich nunmehr Organe genug zubereitet.

Unter dem Vorwande, daß jene Feldherrn nach dem Seesiege die Auffammlung der Schiffbrüchigen zur Rettung und der Leichen zur Bestattung versäumt, wurden sie vorgeladen; sechs erschienen, und diese edlen Sieger wurden unter den niederträchtigsten Ränken, zu welchen ihr Unterbefehlshaber Theramenes aus Schuldbewußtsein mitwirkte, in einem ganz formlosen Prozeß zum Tod verurtheilt und hingerichtet. Diese Unthat, kaum drei Monate vor Aufführung der Frösche, entschied schon den Sieg der heimlich Verschwornen. Daß unmittelbar darauf die Reue überhand nahm, vermehrte nur die Uneinigkeit unter den Demokraten und das Mißtrauen unter den Bürgern überhaupt. Mehrere zu dem Schandprozeß gebrauchte Rabulisten wurden angeklagt und festgenommen; Kleophon, wie es scheint, verfolgte sie. Aber die Gesetzrevisoren hielten die Justiz auf, die Bürgerrevisoren hingen dem Kleophon selbst einen Prozeß an, weil er, sagten sie, von einer thrazischen Mutter geboren, sich das Bürgerrecht freventlich angemaßt habe. Er war in Gefahr: denn die steigende Noth in der Stadt wurde nun ihm, dem Verwerfer des Friedens, zur Last gelegt. Noch trüber wurde der Zustand durch die Einschüchterungen, die jener Schlag auf die edelsten Patrioten hinterlassen hatte, und den fortgehenden Prozeßunfug. Die Verschwornen aber wurden um so kühner, als bereits einer

der Ihrigen zum Feldherrn ernannt war. Es war Adeimantos, Leukolophides' Sohn, derselbe Adeimantos, der im nächsten Frühling durch seinen Verrath den Verlust der Flotte und den Untergang des Heeres mitverschuldete, auch unter den Kriegsgefangnen allein von den Spartanern verschont blieb. Er und seinesgleichen betrieben dies, daß der Feind siege, weil dieser überall, wo er gebot, Oligarchie einführte, und sie, als Vermittler der Unterwerfung, auf ihre Belehnung mit der Herrschaft über Athen rechnen konnten. Das war also schon vorbereitet und so nahe: dieser Untergang der attischen Kriegsmacht, gleich darauf die Belagerung Athens von drei Seiten, während derselben die Ermordung des inzwischen freigewordnen Kleophon und Rettung seiner beklagten Gegner durch Flucht. Dies und die Aushungerung der Stadt, die durch Zögern des zur Friedensverhandlung abgefertigten Theramenes auf's Aeußerste gesteigert ward und die gänzliche Unterwerfung herbeiführte, nach welcher unter dem Schutz einer Spartanerbesatzung die dreißig Tyrannen, deren einer Theramenes war, ihr gräuliches Regiment in Athen begannen.

Dieser letzte Akt des Trauerspiels fehlte allein noch, als Aristophanes seine Komödie zur Aufführung brachte: Bedrängniß und Furcht waren bereits groß, Kleophon im Anklagestand, der Rath beherrscht von den Verschwornen und ihrem Gesindel, und diese schon sicher genug, um die Zugeständnisse, die sie der Gemeinde gemacht, so lange sie mittelbar handeln mußten, wieder zurückzuziehen, die Richterbefugniß dem ihnen dienstbaren Rathe beizulegen, die Festpfennige zu beschränken, die freimüthige Meinungsäußerung zu bedrohen.

Aus solchen Zuständen heraus eine Bevölkerung froh zu stimmen, muß fast unmöglich scheinen. Zum wenigsten, sollte man glauben, mußte es in einer von der politischen Gegenwart ganz ableitenden Weise geschehen. Und so sieht es auch aus, wenn man die Fabel der Frösche obenhin betrachtet. Sie ist kürzlich folgende.

Nachdem unlängst die namhaftesten Trauerspieldichter gestorben sind, Euripides am Hofe von Mazedonien, wo er mit Agathon ein Asyl gefunden, ganz neuerlich in Athen der hoch-

betagte Sophokles, so ist nun mit den übrigen Bühnendichtern der Gott des Theaters Dionysos nicht begnügt. Er will den Euripides aus der Unterwelt heraufholen. Deßhalb hängt Dionysos über seine üppig weichliche Tracht die herkulische, Löwenfell und Keule, in Erinnerung, daß Herkules einst in die Unterwelt hinabgestiegen ist und den Höllenhund, den Cerberus, heraufgeholt hat.

Im Anfang des Stückes begibt sich Dionysos zu diesem seinem Halbbruder Herkules mit seinem Begleiter Silen-Xanthias, um sich über den Weg in's Todtenreich zu belehren. Dann setzt ihn Charon über den Todtensee, aus dem sich die Frösche hören lassen. Nach einiger Aengstigung findet er einen Chor seliger Eingeweihten (der an die Stelle des Frösche-Chors tritt). Diese weisen ihn zum Palast des Pluton. Ehe er einsprechen kann, hat er allerlei Fährlichkeiten zu bestehen. Hiernach aber kommt es seinen Absichten entgegen, daß der kürzlich in der Unterwelt angelangte Euripides dem alten Aeschylos, dem Vater der attischen Tragödie, im Elysium seinen längstbehaupteten Ehrensitz auf dem Thron der tragischen Dichtkunst, den ihm Pluton zuerkannt, nun streitig machen will. Dionysos erhält das Richteramt zwischen Aeschylos und Euripides, es folgt der Wettstreit der Dichter. Am Ende nimmt Dionysos, im Widerspruch mit seiner ersten Absicht, den Aeschylos mit sich herauf in die Oberwelt.

Das ist nun freilich ein bloßes Märchen, und scheint ganz unpolitisch. So unschuldig mochte auch die Angabe des Gegenstandes und das Personenverzeichniß dem Archon erscheinen, der die Erlaubniß zur Aufführung zu geben hatte. Höchstens vermuthete er etwa in den Fröschen des Todtensees eine Parodie der schreienden Demokraten, welche als todte Lärmer verspottet zu sehen den jetzigen Staatslenkern nicht mißfallen hätte. Aber es zeigte sich anders: Aristophanes entwickelte in der harmlosen Fabel einen vielseitigen Freimuth, ja er ließ nichts unberührt von all den eben erinnerten bösen Zuständen und Verhältnissen; doch durcheilte er die Dinge so, daß der geniale Witz oben blieb, geeignet die Brust des echten Bürgers zu erleichtern, nicht nur

durch ironische Blitze auf die Schnödigkeit der schon herrschenden Partei und herzhafte Schläge auf große und kleine Ränkeschmiede: noch mehr durch die echt komische Travestie des Hauptverhältnisses und ihre poetische Verknüpfung mit entgegengesetzten Vorstellungen tröstlicher und erhebender Art.

Zuvörderst ist die Ironie dieses Lustspiels gründlich und allgemein. Der ganze gegenwärtige Zustand wird schonungslos für nichtig erklärt. Gleich von vornherein tritt mehrfach hervor, was gegen Ende des Stücks in komischem Zorn spezifizirt wird, daß die Athener aus einem naiven, thatenrüstigen Volk zu sophistischen, lüsternen, gesinnungslosen Schwätzern geworden. Das wird auch eigens im Streit der Dichter behandelt. Aber schon vorher ist die Erzählung von der Entstehung dieses Dichterstreites und dem Auftreten des Euripides in der Unterwelt sehr anzüglich, da Euripides ganz wie ein rabulistischer Volksbeschwätzer geschildert wird. „Sobald er herabkam", sagt der Erzähler,

Sobald er herabkam, spielte gleich Euripides
Den Straßenräubern und den Beutelschneidern vor,
Den Lotterbuben und Erzgaunern, welches Volk
Im Hades groß ist: und ihn hörend wurden die
Bei seinen Prozeßparaden, Finten, Schwenkungen
In den Himmel verrückt und erklärten ihn für den feinsten Geist.
Hierdurch ermuthigt, griff er nach dem Thron, auf dem
Aeschylos saß.

Xanthias.
Und man jagte nicht mit Steinen ihn?

Aiakos.
Gott, nein! das Volk schrie: prüfen gerichtlich solle man,
Wer unter den Beiden in der Kunst der Feinre sei.

Xanthias.
Das Volk der Schurken?

Aiakos.
Gott ja, über die Maßen das!

Xanthias.
Und Andre gab's nicht, die sich für Aeschylos gewehrt?

Aiakos.
Von Belange schwach nur ist der Guten Theil, wie hier [im Theater].

Dann heißt es:

Xanthias.
Und wer wird eigentlich richten?
Aiakos.
Das gab Schwierigkeit, ...
Da es selbst den Athenern Aeschylos nicht zugestand.
Xanthias.
Ueberzeugt vielleicht, daß ihrer viel Erzgauner sei'n —
Aiakos.
Und Stroh alle andern, was das Urtheil anbelangt
Ueber Dichternaturen.

Noch stärker ist ein früherer Ausfall. Bei der Angabe des Wegs in's Todtenreich hat Herkules dem Dionysos gemäß dem Volksglauben den Sumpf der Verdammten genannt, woran er vorbei müsse, in dem Verbrecher aller Art steckten. Unterwegs fragt dann Dionysos seinen Diener: „Und hast Du nun die Vaterschläger hier gesehen, wie er uns angab, und die Meineidigen?" Der Diener fragt: „Du nicht?" Dionysos blickt in's Publikum: „O Himmel, ja! und seh' sie im Augenblicke noch!"

Der nichtige Zustand der Wirklichkeit geht darin durch das ganze Stück, daß sie als das wahre Todtenreich, das jenseitige als das wahre Leben behandelt wird. So schon in dem phantastisch witzigen Auftritt, der gleich nach dem Gespräch mit Herkules den Uebergang macht zur Versetzung in die Sphäre der Todten. Der Diener des Dionysos, dem das Gepäck zu schwer wird, bittet den Herrn es einem Gestorbenen mitzugeben, der eben hinausgetragen wird. Dieser antwortet auch gleich auf den Anruf, und will den Sack für 12 Groschen mitnehmen. Da aber Dionysos handelt, und nur 9 Groschen geben will, sagt der Leichnam: „Lieber lebt' ich wieder auf!"

Die Ironie geht aber nicht nur so in's Allgemeine, sondern sie zieht auch die bestimmten Register der Wirklichkeit. In der herkömmlichen Anrede des Chors an die Zuschauer um die Mitte des Stücks, der Parabase, blickt Aristophanes zurück auf die Vierhundert und auf die Ränke des Phrynichos, die manchen ehrlichen Mann verstrickt. Dort macht er auch eine witzige Anwendung von dem unlängst geprägten schlechten Gelde. Der Nöthigung, Sklaven

zum Kriegsdienste zu ziehn und dafür zu Freien zu erheben, gedenkt er mehrmals. Der Diener des Dionysos, als dieser ihm zu viel aufbürdet, sagt: „Ich Armer, warum focht' ich auch nicht mit zur See! Ich wollte dir's zeigen!" — Als er nachher mit in den Nachen des Charon steigen will, sagt dieser: „Sklaven führ' ich nicht, Die nicht Seekampf bestanden — am Küchenherd um's Fleisch." — In der Parabase sagt der Dichter, er tadle diese Einbürgerung der Sklaven nicht, sie sei vielmehr das einzig Gescheidte, was geschehen, — nun müßte aber auch allen verwiesenen Bürgern die Rückkehr geöffnet werden. Nicht minder kommt er auf die Verurtheilung der Arginusensieger, dies aber erst, als die Komödie am Gipfel und vor dem Umschwung in hohe Heiterkeit eine solche Erinnerung erträglich und passend ist. Indem nämlich Euripides in einem seiner Tragödien-Prologe einen zum Unglück gebornen als Anfangs glücklich bezeichnet hat, und Aeschylos, der dies tadelt, dessen Unglück von Haus aus darthut, sagt Dionysos: „Ja, der war glücklich, der, Und hätt' er auch mit Erasinides kommandirt" d. h. Euripides nennt ihn nun einmal glücklich, und wäre er selbst einer von diesen so bodenlos mißhandelten Feldherrn gewesen. Erasinides war der erste derselben, der in Ketten gelegt wurde, als der Prozeß begann. Der erste Ankläger aber war der Fiskal Archedemos, und diesen hat Aristophanes schon im ersten Spottchor des Stückes angegriffen, wo er ihn einen fremden Aufdringling nennt, der im Laufe von sieben Jahren noch nicht nachgewiesen, daß er Bürger sei. Zusammen mit Archedemos höhnt er einen andern Prozeßkrämer, Kleisthenes, der um einen verlornen Spießgesellen jammert — Namen und Herkunft dieses Spießgesellen wandelt Aristophanes durch leichte Umbildung in Spottnamen, und so auch den Vatersnamen des zunächst verlachten verschwenderischen Kallias, Hipponikos' Sohn, bei welchem das Löwenfell, in welchem er Seedienst that, in Contrast mit seiner weichlichen Genußsucht gesetzt wird. Diese Verse über Archedemos, den Ankläger der edlen Feldherrn, über Kleisthenes und seinen verlornen Mitfrevler, und Kallias, den üppigen Sohn des vornehmen Hipponikos, lauten:

Ei, spotten wir zusammen [sagt der Chor der unterweltlichen Seligen]
Auf Archedemos, welcher
Im siebten Jahr noch keine Bürgerpathen fand:
Doch spielt er jetzt den Staatsmann
Bei jenen obern Todten
Und ist die Krone dortiger Armseligkeit.
Von Kleisthenes vernahm' ich,
Wie hart er auf dem Friedhof
Sich zaust am Hintern und zerkratzt das Backenpaar;
Er schluchzt, in sich versunken,
Und wimmert aus der Maßen:
Ihm starb Lumprecht, sein Freund aus Oberbengelheim.
Von Kallias auch heißt es,
Dem Sohn des Hipponichtsnutz,
Im Löwenfell zu Schiff bestürmt — ein Weibsen er.

So wenig wie diese üppigen Vornehmen verschont Aristophanes die rohen Demokraten. Den Kleophon berührt er schon im Eingangsgesang der Parabase, wo er sagt: „Hier im Publikum umher sitzen lauter elegantere Leute als Kleophon, dem eine entsetzlich welschende thrazische Schwalbe auf den Lippen wohnt, die aber jetzt gar kläglich zwitschert: er sei verloren selbst bei Stimmengleichheit." Dies deutet indeß mehr mitleidig als bitter an, daß ihm von den Oligarchen der Untergang geschworen sei. Im Parallelvers macht dann Aristophanes an einem andern Demokraten das trotzige Verwerfen des Friedens lächerlich, nämlich an Kleigenes, den er einen schlechten Bader und Seifenfabrikanten nennt. Der sei, sagt er, nur darum für den Krieg, um einen Prügel tragen zu dürfen, was er thue, weil er sonst fürchten müsse bei seinem betrunknen Nachhausegehen geplündert zu werden.

Sehr witzig werden die demokratisch verlosten und bezahlten Richter in Vorstellung gebracht, die in ihrer Soldbedürftigkeit und Ehrlosigkeit den Antidemokraten so gute Dienste zum Ruin ihrer Gegner und zu ihrer Erschleichung der Regierungsmacht geleistet hatten. Wenn gegen Ende des Stücks gesagt wird, man solle die Kriegsschiffe als Einkünfte ansehen und nicht die Einkünfte, und dazu bemerkt wird: „Wohl; nun verschlingt nur alles der Richtersmann allein", so zielt das auf diese elende Erkaufung armen Volks für böse Prozesse, und auf das Großthun

der perfiden Auszahler mit dieser wiedereingeführten demokratischen Wohlthat. Es ist um so sarkastischer, als es mit dieser Vergünstigung nun sichtlich zu Ende ging und ohnehin für den Einzelnen dieser Richtersold eine armselige Sportel war, 2 Obolen, 1½ Groschen. Wie viel aber dieser Hungerpfennig der verschwornen Partei genützt, wie stupid der Richtersmann den Schergen ihrer Bosheit gemacht hatte, zeigt der Komiker von vornherein im Stücke. Bei der Erkundigung des Dionysos, wie man zur Unterwelt komme, wo ihm die kurzen Wege, die Herkules zuerst angibt: der Strick, Schierlingsbecher, der Sprung von der Stadtmauer nicht gefallen, bringt dann Herkules die naive Glaubensvorstellung der Griechen heran, daß man vom Charon übergefahren werde. Nach derselben erhielt Charon einen Obol Fährmannsgebühr von jedem, den er übersetzte, weßhalb die Alten bekanntlich den Todten einen Obol in den Mund zu legen pflegten. Herkules sagt da: „Auf einem Kähnchen nur so winzig führet dich Ein alter Fährmann über für 2 Obolen Lohn."

„Ei", ruft Dionysos, „wie viel vermögen die 2 Obolen doch überall!"

„Das Kähnlein nur so winzig" ist das Abstimmungstäfelchen der Richter, die 2 Obolen der Sold des Richters, der ist also in Athen der wahre Fährmann vom Leben zum Tod: und seine kleine Miethe richtet gar viel aus.

Wie Dionysos wirklich am Todtensee ankommt und den Fährmann erblickt, sagt er dreimal in angelegentlicher Höflichkeit: „Gruß Dir, Charon! Gruß Dir, Charon! Gruß Dir, Charon!"

Dieser ruft:

Wer will zur Ruhstätt' hin von Leid und Lebensmühn?
Wer in Lethe's Flur, wer in das gebratne Taubenheim?
In's Cerberusthal oder Geierland oder Tänarum?

Dionysos. Ich! Charon. Hurtig herein denn!

Dionysos. Wohin richtest Du die Fahrt?
In's Geierland wirklich?

Charon. Ohne Weiteres, dir zu lieb!

[Nach der Ueberfahrt.]

Charon. Bezahl' das Fährgeld und steig' aus.

Dionysos. Zwei Obolen, da!

Auf die Leiter und Verleiter der Zwei-Obolen-Richter ist das Lustspiel im Ganzen schön und treffend angelegt, indeß werden auch sie an besonderen Stellen im Einzelnen angegriffen. Komischerweise wird dem Euripides schuldgegeben, seine Schauspiele mit ihren Kupplerinnen und Verführten, mit ihren Wortverdrehern seien die Ursache, daß jetzt der Staat angefüllt sei mit Revisoren, Hypogrammateis. Das sind jene Gesetzrevisoren, die ihr Gesetzbuch nicht förderten, wohl aber vorgebliche Gesetze zum Fallstrick oder zum Schlupfloch für Einzelne lieferten. Einem der berüchtigtsten von den Letzteren schickt nebst mehrern Andern am Schluß der Komödie der Todtengott seine Vorladung zu.

„Bring das" (einen Strick oder Dolch), sagt er zu dem in die Oberwelt zurückkehrenden Dichter, „dem Kleophon, und das da den Finanzräthen, das dem Myrmex und Nikomachos und das dem Archenomos." Myrmex und Archenomos kennen wir nicht. Vom Revisor Nikomachos aber ist bestimmt überliefert, daß er aus Eigennutz im schnöden Parteidienst die ihm übertragene Gesetzordnung sechs Jahre hingezögert habe.

„Wenn diese sich nicht", läßt ihnen Pluton bei Aristophanes sagen, „schleunigst und unsäumigst mir stellen":

> Bei Apollon, so will ich gebrandmarkt sie
> Und zusammengeschnürt
> Mit Adeimantos, des Leukolophos Sohn
> Rasch unter die Erde befördern.

Also auch der neue Feldherr aus den Verschwornen, dieser Adeimantos, der nächstkünftige Verräther des Heeres und ganzen Staates, bekommt seinen Schlag. Von dem Diplomaten Theramenes wird noch mehr anzuführen sein.

Aristophanes faßt also in dieser Komödie die politische Wirklichkeit nach allen Seiten an. Andere Einflechtungen darin von leichterem oder schuldloserem Personal der Zeit, wie solche zur Mannigfaltigkeit der komischen Neckerei gehören, können wir hier übergehen. Es kam mehr darauf an, zu belegen, daß Aristophanes gegen die Gefährlichen, Einflußreichen sich des Festrechts bediente. Und dazu gehörte in jenem Zeitpunkte Muth. Die Frösche selbst enthalten Andeutungen, daß die komische Frei-

heit jetzt nicht mehr so anerkannt war, wie früher. An einer Stelle wird eines Redners gedacht, der, weil er nach geheiligter Festsitte parodirt worden, sich zum Geschäft gemacht den Dichtern ihren Lohn zu schmälern. An einer andern Stelle ruft Aristophanes den göttlichen Schutz gegen Gefahr an. Und gleich der erste Auftritt der Komödie ist eine komische Vorstellung von der Clausur, die dem Lustspieldichter aufgelegt ist. Weil im Ganzen eine ästhetische Tendenz zur Oberfläche und Attrape dient, wird auch hier dergleichen gethan, als wolle Aristophanes seine Collegen, die andern Lustspieldichter, verspotten: sehr merklich aber ist dies nur Einkleidung für die humoristische Klage der verwehrten Freimüthigkeit. Es hat nämlich im Eingang der reisefertige Dionysos seinen Begleiter Silen, der aber hier zu einem Sklaven Xanthias travestirt ist, mit seinem Reisegepäck schwer beladen. Da macht denn dessen Bitte den Anfang, ob er jetzt wohl so einen Jammerschrei über die Last und Verzweiflungswitz ausstoßen dürfe, über den das Publikum allemal lache. Der Herr erlaubt ihm Alles, nur den Klagruf und jenen Unmuthsdurchbruch nicht, mit dem er sich's grade leichter machen möchte. Xanthias beruft sich auf die Collegen des Aristophanes, deren Lastträger sich immer so emphatisch beschweren dürfen. Der Herr verbittet sich's, weil das abgedroschne, ihm unerträgliche Platitüden seien. Wenn aber darauf Xanthias jammert:

O, dreimal Unglückseliger also du, mein Hals,
Der geschunden sein soll, aber den Spaß nicht sagen soll,

so wußten die Zuschauer recht gut, daß hier der Komiker von seiner wirklichen Situation spreche. Ja, die Athener überhaupt waren schon in dem Fall, daß sie über das, was sie drückte, sich nicht auslassen sollten. Und so war auch die nächstfolgende Albernheit anzüglich genug. Da Silen herkömmlich auf einem Esel reitet, sitzt auch Xanthias auf einem solchen, das Reisegepäck ist aber nicht dem Thier, sondern dem Xanthias auf den Rücken gehängt. Dionysos macht ihm nun seine Klage über die Belästigung als Ueppigkeit und Unverschämtheit zum Vorwurf: da doch er, der Göttliche, sich zu Fuß bemühe und ihn reiten lasse, damit Xanthias keine Last habe. Er fragt den Verwunderten,

wie er denn tragen könne, da er ja selbst von seinem Thier getragen werde. — „Ich weiß nicht", sagt Xanthias, „aber auf den Schultern hier liegt's hart."

So hatten es die feinen Oligarchen mit den Volksmännern gemacht, sie in den Sattel gehoben, als wären sie die Herrn, aber sie geführt, wohin sie wollten und mit ihrem Gepäck beladen.

Der Theatergott in dieser Komödie benimmt sich schon in dieser perfiden Herablassung gegen seinen Knecht und sophistischen Rechtfertigung nach der Manier der neuvornehmen Herrn jener Epoche.

Sofort poltert er renommistisch an die Thür des Herkules; als dieser herausfährt, erschrickt Dionysos erst, und als Herkules lachen muß über seine zur gewohnten weichen Tracht des Weingottes schlecht passende Behängung mit Löwenfell und Keule, frägt Dionysos leise den Xanthias, ob er gemerkt, wie Herkules bange vor ihm gewesen. — „Ja", sagt dieser, „bange, Du möchtest närrisch geworden sein."

Auf Herkules' Frage, wohin er verreist gewesen, prahlt der Weichling wieder: „Ich ging an Bord" — „Bei Kleisthenes", sagt Xanthias.

Herkules. Und gingst in die Seeschlacht?
Dionysos. Wo wir an Schiffen dann dem Feind
Beiläufig zwölf bis dreizehn in den Grund gebohrt.
Herkules. Ihr zwei? —
Dionysos. Bei meiner Seele!
Xanthias. Und da wacht' ich auf.

Dionysos gesteht, daß er auf dem Verdeck die Andromeda des Euripides gelesen, und schildert nun seine Sehnsucht nach dem gestorbenen Dichter und die Unveräußerlichkeit seines Entschlusses, ihn aus der Unterwelt zu holen. Herkules mahnt ab, meint, es lebten doch noch andre Tragiker, und nennt eine Anzahl, welche Dionysos alle mit allerlei Witzen abweist. Dabei aber parodirt Aristophanes gar anmuthig noch einmal seine eigne Situation. Zwischen die Ablehnung der einzelnen Tragiker nämlich, und zwischen die superfeinen Phrasen, welche Dionysos aus Euripides

anführt und gegen den Herkules vertheidigt, zwischen diese Verhandlung brummt Xanthias mehrmals in seinen Bart.

Herkules. Xenokles aber?

Dionysos. Fahre zum Henker, wünsch' ich ihm.

Herkules. Pythangelos aber?

Xanthias. Und von mir ist die Rede nicht,
Dem die Last des Gepäcks die Schultern so barbarisch drückt!

Wieder, als nach den euripideischen Phrasen Herkules sagt: „Aber im Ernst, es ist ja niederträchtig Zeug durchaus",

Dionysos. Lehr' du mich — essen.

Xanthias. Und von mir ist die Rede nicht!

Dionysos. Nein, Lieber, der Absicht halber, die in dieser Tracht
Dir nachzufolgen mich bewogen, nenn' mir doch
Für alle Fälle deine Bekannten von damals her,
Als du den Cerberus zu holen hinuntergingst,
Und nenne die Stapelplätze mir, die Bäckerei'n,
Lusthäuser, Rasten, Winkelchen, Brunnen, Weg und Steg,
Hauptstädte, Plätze des Verkehrs, Wirthshäuser, wo
Die wenigsten Wanzen —

Xanthias. Und von mir ist die Rede nicht!

Ich möchte vermuthen, daß Aristophanes selbst den Xanthias spielte und in seiner Wiederholung dieser humoristischen Klage zwischen der Nennung so vieler anderer Dichter und Versicherung des Mangels echter, eine liebenswürdige Ironie über die Nichtachtung seiner jetzt gerade so schwierigen Aufgabe als Komiker vernommen wurde.

Nach diesem folgt die schon berührte Auskunft des Herkules über die verschiedenen Wege in's Todtenreich, zuletzt von der Ueberfahrt in dem winzigen Charonkähnchen, und die weitere Vorbeschreibung des unterweltlichen Lokals, die der Reiselustige mit leichtsinnigem Muthe hört. Der nächste Auftritt ist der Handel mit dem Gestorbenen, der das Gepäck für zwölf Groschen mitnehmen will. Als er auf das geringere Gebot jene Worte erwiedert: „Lieber lebt' ich wieder auf!" sagt Xanthias:

Ei, prahlt das Großmaul! Ei, leid werden muß ihm das!
Ich trete den Weg an.

Dionysos. Brav bist du und ehrenhaft.

Flugs befinden sie sich bei der Fähre des Charon. Dionysos wird aufgenommen, Xanthias muß zu Fuße um den See laufen

und dann beim Verschmachtestein an den Ruhestätten auf ihn warten. Nun aber sein feiner Herr in's Boot steigt, zeigt sich, was für ein Seeheld er ist. Charon sagt zu ihm:

Du, setz' dich an's Ruder! — Wer noch mitfährt, spute sich —
Na du, was machst du?

Dionysos. Was ich mache? Was anders als
Am Ruder sitzen, wo du mich hinbefohlen hast.

Charon. Willst du dich gleich in Richte setzen, Faulhans!

Dionysos. Gut.

Charon. Willst du die Arme rühren und ausstrecken?

Dionysos. Gut.

Charon. Und ohne Flausen stemmst du jetzt den Absatz an
Und schlägst die Ruder.

Dionysos. Und wie soll, wie kann ich denn
Ungeübt, unseemännisch, unsalaminisch, wie ich bin,
Jetzt Ruder schlagen?

Charon. Leicht genug, denn Lieder hörst
Du voller Anmuth gleich beim ersten Schlag.

Dionysos. Von wem?

Charon. Von Schwänen, Fröschen wundersam.

Dionysos. So gib den Takt.

Charon. Hoio, Hoio!

Nun taucht der Chor der Frösche auf. Zu seiner Erklärung dient dies. Das Stadtviertel, wo der alte Tempel des Dionysos und in seinem Bezirk das Theater am Burgabhange lag, hieß das Sumpfviertel, der Brühl, und enthielt, zwar seit alter Zeit trocken gelegt, wohl auch einen und den andern kleinen Teich. Die Theaterfrösche des Aristophanes geben sich also, obgleich der Lustspielhandlung nach eigentlich Frösche des unterweltlichen Sees, doch für die des Brühls von Athen, für die heiligen Thiere des Dionysos, seine Sänger, so daß sich in ihnen ganz eigentlich der komische Chor des Theaters, der quakende und neckende Chor des Aristophanes in seiner Lokalfarbe darstellt. Der Dionysos dieses Lustspiels aber, der Neuaristokrat, verträgt sich schlecht mit diesen seinen Sängern, weil sie sich laut und lustig machen, während ihm seine Anstellung am Ruder sauer und ärgerlich wird. Erst bittet er sie zu schweigen: sie schreien fort; er klagt: sie lärmen ärger. — Nun schlägt er nach ihnen, — sie drohen

mehr — mehr —; nun quakt er mit ihnen um die Wette — und — sie verstummen. Es wird also hieran wieder bemerklich gemacht, wie die neuen Herren dem komischen Chor den Mund zu stopfen verstehen.

Der Chor lautet:

Brekekekex, koax, koax,
Brekekekex, koax, koax,
O Sumpfquartiers Kinder Ihr,
Laßt flötend uns Hymnenschall
Ausströmen, mein
Herzlich erfreuend Chorlied, koax, koax,
Wie Nysa's Zögling, dem Sohn
Des Zeus, Dionysos wir
Im Brühl immer es jauchzen, wenn
Jährlich die Zechprozession
Mit Geräusch und gebräuchlichem Räuschchen
Einschwärmet in meinen Bezirk, das Volksgedräng.
Brekekekex, koax, koax!

Dionysos.

Mich aber fängt zu schmerzen an
Der Bürzel, o koax, koax!

Frösche. Brekekekex!

Dionysos.

Euch liegt vermuthlich nichts daran?

Frösche. Koax!

Dionysos. Daß euch die Pest mitsammt Koax,
Ihr seid ja gar nichts als Koax!

Frösche. Ei versteht sich, Allerweltshans,
Bin ich doch der Freund der leierfert'gen Musen,
Hornstapfigen Pan's Freund, des Flauteners auf dem Schilfrohr,
Ferner ergötzt an mir der Kitharfürst Apoll sich,
Da zu des Leierverbands Unterfüttrung
Ihm ich im Sumpf den Halm erzieh',
Brekekekex, koax, koax!

Dionysos. Ich aber hab' Handblasen schon,
Und lange schwitzt bereits mein Steiß,
Beim nächsten Ducken spricht er mit —

Frösche. Brekekekex, koax, koax.

Dionysos. O ihr Musikfreunde, macht
Ein Ende.

Frösche. Jetzt um so mehr
Schreien wir, wenn je zuvor

Froh der hellen Sommerwärme,
Brunnenkresse, Lattichblätter
Wir überhüpfend sangen unsre
Drunter und drüber gesprudelte Melodie,
Oder Zeus' Gewitter fürchtend
Auf des Teiches Grund beisammen
Chör' um Chöre quirlten unter
Wasserblasenzerplatzungen.
Brekekekex, koax, koax!

Dionysos [schlägt nach ihnen].
Da, so bedank' ich mich dafür.

Frösche.
Ei, so werd ich mich zerreißen!

Dionysos.
Mehr aber ich noch, wenn ich rudern,
Rudern bis zum Bersten soll.

Frösche.
Brekekekex, koax, koax!

Dionysos.
Schreit Wehe, mir liegt nichts daran.

Frösche.
Warte nur, wir wollen lärmen,
Was aus der Gurgel den geschlag'nen
Tag hindurch herausgehn mag.
Brekekekex!

Dionysos. Koax, koax!

Frösche. Brekekekex, koax, koax!

Dionysos. Brekekekekekex, koax!
Ihr thut mir's damit nicht zuvor!

Frösche [allmählich untertauchend]. Aber du's auch uns nicht — Basta!
[unter'm Wasser leise] koax!

Dionysos.
Nicht? O gewiß! denn lärmen will ich,
Muß es sein, den Tag hindurch,
Bis euer ganz ich Meister und Herr bin mit — Koax!
[sich umsehend, langsam] Bre — ke — ke — kex? ko — ax? ko — ax?
So hätt' ich am End' euch doch vertrieben euer Koax! —

Jetzt wird ausgestiegen — Xanthias gerufen, der Höllenpfuhl und das Gedränge der Meineidigen bemerkt. Junker Dionysos behauptet indeß, die zu erwartenden Schreckniſſe seien Aufschneidereien des Herkules, der auf seinen Heldenmuth eifersüchtig sei. Er wünsche aber grade, es käme ihm eines in den Weg. — Kaum gesagt, hört Xanthias ein Geräusch. „Wo das?"

Xanthias: „Hinten.“ Dionysos: „Du mußt hinten gehn.“ Xanthias: „Nein, es ist doch wohl vorne.“ Dionysos: „Du mußt jetzt vorne gehn.“ — Das Gesehene verwandelt sich. Wie es eine reizende Gestalt annimmt, will Dionysos hin, zagt aber, als Xanthias wieder schreckhafte Gestalten nennt, glaubt endlich, es sei die Empusa, und flüchtet sich zum Theateraltar zu seinem Priester, entsetzt sich, als Xanthias ihn Herkules ruft, will auch nicht Dionysos gerufen werden, und kommt nur zurück, als ihm Xanthias dreimal beschworen hat, die Empusa sei fort.

Wie politisch anzüglich jene Ruderträgheit und Ueberschreiungskunst, dann dieses den Helden Spielen und gleich Zagen, Vorschieben des gemeinen Mannes und Zurückschieben, Flüchten, Verleugnen und Wiederkommen sei — brauch' ich wohl nicht mehr zu sagen. Es ist aber in der That in den möglichst harmlosen Spaß gebracht. Und sofort knüpft Aristophanes eine Vorstellung an, die für den Athener in dieser höchst trübseligen Zeit die tröstlichste und erhebendste sein mußte. Da das eleusinische Fest, diese Mysterien Attika's, zu welchen alle Hellenen wallfahrteten und sich einweihen ließen, nach seiner ganzen Gestalt, seinen Schrecknissen und seinen Entzückungen ein Vorbild des jenseitigen Lebens nach griechischem Glauben war, so stellt Aristophanes ganz angemessen Elysium durch Vorführung eleusinischer Festmomente dar. Sie mußten den Athener an seinen Stolz im Leben und seinen Trost im Tode, die Freuden seiner Jugend und Andacht seiner reifen Jahre wohlthuend mahnen.

Die Reisenden hören Flötenhauch — ein Fackelnduft weht sie mysterienfeierlich an; sie lauschen, und der eigentliche Chor der Komödie (die Frösche waren nur ein Vorspielschwank) tritt jetzt in anmuthiger Bewegung auf: ein Chor von Eingeweihten, von Seligen, die den Götterjüngling Jakchos, den Liebling der eleusinischen Göttinnen, Führer der Sterne und Führer der Mysterienchöre anrufen:

O preiswürd'ger Jakchos, der im Thalbusen du hier weilst,
O Festgott Jakchos,
Komm zum Reigengesang hier in die Flur, komm
In den frommschwärmenden Lustchor!
Mit dem Kranz, der früchteschwer dir

Um die Schläfe schwillt und vorschwankt,
Mit dem Myrtenkranz, und kühn stampfe den Takt uns
Zur Begeisterung zwangfrei
Sich bewegender Kurzweil,
Die in Scherz lieblichen Reiz mischet, im Schutz göttlicher Huld
Des Vereins Jünger beflügelt.

Xanthias.

O himmlische, benedeite Cerestochter du! —
Was kommt mir in die Nase für ein Bratenduft!

Dionysos.

Verhalte dich ruhig und warte, ob du ein Häppchen kriegst.

Chor.

Laß aufflammen die Pracht, hoch in der Hand schwinge die Fackel,
O Festgott Jakchos!
Leuchte, nächtlicher Weihn strahlender Lichtstern!
Von dem Schein glüht das Gefild schon
Und der Greise Fuß beschwingt sich,
Und sie schütteln jedes Leid ab,
Die Belastung ab der langjähr'gen Zeit, jung
In der Wonne der Feier!
Mit der Fackel voran denn!
In die Lust-Au, wo der Lenz lacht, wo der Quell rauscht, wo der Chor
Sich ergötzt, Seliger, führ' uns!

Die Mysterien nun aber, die Aristophanes in seinem Elysium öffnet, sind die der echt komischen Begeisterung. Wie daher an der Schwelle der eleusinischen Mysterien durch den Herold die zurückgewiesen wurden, die nicht die hellenische Sprache verstehen, nicht reine Hände haben, die Vorweihe nicht erhielten: so weist jetzt sein Chorführer diejenigen ab, die das rein Komische nicht verstehen, nicht die Vorweihe durch den trefflichsten Vorgänger des Aristophanes, Kratinos, erhalten haben, nicht rechte Patrioten und gute Scherzfreunde sind.

Still sein voll Scheu, voll Demuth muß fernbleiben von unseren Chören,
Wem dies zu verstehn es an Bildung gebricht, wer nicht rein ist von Gesinnung,
Wer heilige Weihe echt musischer Kunst weder sah, noch im Chor sie begehn half,
Oder wen Kratins Urbegeisterung nicht mit bacchantischem Feuer getauft hat,
Wen Possen erfreun von gemeiner Natur, die zur Unzeit hören sich lassen,
Wer Spaltung im Volk nicht zu heilen begehrt, noch gelind Mitbürgern die Hand reicht,

Sondern mehr aufstört und die Flammen noch schürt für sich in schnöder Gewinnsucht,
Oder während der Staat schon schwanket im Sturm, sein Amt der Bestechung dahingibt,
Wer Bürger verräth oder Schiffe dem Feind oder wer Verbotenes ausführt
Von Aegina hinweg und Thorykion heißt, der Gefäll-Einnehmer zum Jammer,
Der Segeltuch, Theer und Rudergebind durchschmuggelt nach Epidauros,
Oder wer jemanden zu Geldvorschuß an die feindliche Flotte beredet,
Oder wer da im Gäßchen am Hekatebild dithyramben-poetisch Ja macht,
Oder wer Spielsold, der Dichtkunst Lohn, seines Zeichens ein Redner, beknaspert,
Weil er ward parodirt in dem Heiligthum hier nach altherkömmlichem Festbrauch:
Sei's denen gesagt und wieder gesagt und gesagt zum drittenmal wieder:
Fern abzustehn von dem mystischen Chor! Doch ihr weckt Weisen der Tanzlust,
Nachtfeier weckt, wie wir sie begehn und wie hier sie dem Feste geziemet.

Gleich schließt sich die Ironie wieder an, aber als unschuldige Selbstparodie. Es kommt die Knappheit der Lebensmittel und der heruntergekommene Zustand der Stadt in der Kümmerlichkeit des Festapparates zum Ausdruck. Der aufgerufene Prozessionschor hebt nämlich sehr langsam an. Der Komödienchor pflegte nach dem Frühmahl des Festes aufzuziehen und im Theater selbst mit Wein und Backwerk erquickt zu werden. Bei der schon so großen Theuerung war wohl damals das Banket sehr mäßig ausgefallen. Der erste Chorvers verräth dies durch den Contrast seiner schweren Rhythmen mit den Worten. Der zweite drückt schon entschlossenen Kraftaufwand aus, es folgt ein vertrauensvoller Anruf, und indem wieder Jakchos beschworen wird, verspotten nun mit heitrer Laune die Chorjünglinge ihr eignes kümmerliches Kostüm, weil dazumal auf Tragödie und Komödie zusammen nicht mehr verwendet wurde, als vorher auf eine von beiden. Sie behaupten, ihre Lappen und Fetzen ständen ihnen schön, und sie, die jungen Männer, seien reizende Mädchen.

Also der Anfang:

Zieht allsammt nur recht herzhaft
Zur duftreich blüh'nden Thalflur,
Stampft Wiesgrunds Grün allda,

Scherzt kühn allda,
Treibt Kurzweil nur, treibt Muthwill:
Vorimbiß war ja sattsam da!
Vorwärts nunmehr, daß warm ihr
Die Schutzgottheit, die Jungfrau,
Mit Festzugslied hoch preist,
Die, daß dies Land
Noch heil soll sein, uns zusagt,
Und wenn auch nein Thorykion sagt. —

Und es wende sich nun der Verehrung Erguß: die Saatfrucht-Königin hebt euch,
Die erhabene Frau, zu begrüßen heran mit erneut auflohendem Lobsang:

Demeter, heilsam reiner Weihn
Gebiet'rin, steh' den Deinen bei,
Beschütze den dir eignen Chor!
Frei von Gefahr den Tag hinaus
Laß Tanz und Spiel mich feiern,
Vorbringen mich im Scherze bald,
Im Ernste bald gar mancherlei;
Und blieb' ich würdig deines Tags
Im Spiel, im Spaß, im Spott: im Sieg
Laß dann mein Haupt bekränzt sein.
Wohlan Chor!
Ruf' auch der Jugend schönen Gott, mit Melodie beschwörend,
Den Mitgenossen jetzt herbei dieses Reigentanzes!
Jakchos, Gebenedeiter unseres Festliedes
Eingeber du, wallfahre mit im Triumphzug
Zur Göttin hin, daß jeder sieht,
Wie ohne Müh' du langen Weg vollendest,
Jakchos, Komödiantenfreund, begleite mich!

Du selber schlitztest mir ja, daß er possierlich
Und glimpflich aussah', diesen Rockschlaffittig
Und diesen Klappschuh, dir gelang's,
Daß ungebüßt wir lust'ge Reigen tanzen:
Jakchos, Komödiantenfreund, begleite mich!

Fürwahr, zur Seite blinzelnd sah ich eben
Von einem Dirnlein, einer allerliebsten
Mittänzerin, verstohlen durch's
Zerrissene Leibröcklein ein Brüstchen blicken:
Jakchos, Komödiantenfreund, begleite mich!

So gutmüthig wird die Noth und Kümmerlichkeit der Stadtlage hinweggescherzt. Jetzt kommt jener Ausfall auf Archedemos,

Kleisthenes und Kallias. Damit bleibt Aristophanes in der eingeführten Vorstellung, daß seine Komödie eine Mysterienfeier sei. Denn auch bei der eleusinischen Prozession fanden unterwegs neckende und spottende Maskenscherze statt.

Dionysos fragt nun die Eingeweihten nach dem Haus des Pluton und wird an die Pforte gewiesen. Xanthias muß den Pack wieder aufnehmen. Der Chor bewegt sich weiter:

Fort walle
Der Göttin heiliges Rund entlang, fort durch Blumengelände,
Vergnügte Festgenossenschaft, göttergeliebten Frohsinns.
Und hier den Mägdlein, hier den Fraun will bei ihrer Göttin
Nachtfeier ich Begleiter sein mit der geweihten Fackel.
Lustwandeln wir in's Rosenfeld,
In's reich umblühte Quellthal,
Nach unserm Ton bewegt
Dem Seelenentzückungston
Im Reigen, zu dem die Schicksalsgöttinnen winken.
Denn uns allein lacht Sonnengold
Und Lichterheiterung uns, die
Theilhaber der Weihen sind
Und bieder uns aufgeführt
Im weiten Verkehr der Welt und bieder im Hause.

Dionysos will mit, wird aber nicht mitgenommen, und muß von Xanthias ermuthigt werden, an Plutons Pforte anzuklopfen. Aiakos, eigentlich der Todtenrichter, hier aber der Hausknecht des Todtengottes, fragt, wer vorwolle. Dionysos forcirt sich zu der Antwort: Herkules, der starke Held. Kaum ist das heraus, so bricht Aiakos, eingedenk, daß Herkules einst den Cerberus gebändigt und fortgeschleppt, mit einem Strom von Schmähungen heraus über den unverschämten Dieb, der den von ihm bewachten Haushund gestohlen, überschüttet ihn mit grotesken Drohungen, und läuft spornstreichs fort, um sie wahr zu machen. Dionysos will vergehen, nicht einmal von Xanthias gefragt sein, wo er sei, und was ihm fehle. Endlich läßt er sich einen Schwamm auf's Herz legen, welche Forderung eines Schwammes er als einen Muth, den kein Anderer gehabt hätte, an sich bewundert.

„Doch höre", fragt er den Xanthias, „bist du von dem Lärm, dem argen Drohn Nicht bang geworden?"

Xanthias. Gott behüt', ich achtet's nicht.

Dionysos. Ei gut, weil du so hochgemuth und wacker bist,
Sollst du nun ich sein: nimm die Keule, nimm das Fell
Des Löwen, Mann von unerschrockener Complexion,
Und ich dagegen werde dein Packträger sein.

Xanthias. Wohlan, geschwinde, denn es wird doch anders nicht,
Und gib nur Achtung auf den Herkulexanthias,
Ob er feige sein wird und nach deiner Art beherzt.

Dionysos. Nein, ganz Herakles, ganz der athletische Galgenstrick!
Nun denn, und ich lad' also jetzt auf mich den Pack.

Sofort tritt eine Kammerjungfer der Unterweltsgöttin, der Halbschwester des Herkules auf, nimmt den Xanthias, den vermeintlichen Herkules, bei der Hand, mit der Bitte der Hausfrau, doch ja gleich hereinzukommen, und zählt mit der äußersten Zungenfertigkeit eine Menge guter Speisen her, die die Göttin für ihn habe anrichten lassen. Der ehrliche Xanthias kommt in Verlegenheit, bittet um Entschuldigung, wird aber unter Nennung immer neuer Delikatessen nicht losgelassen. Da er auch von Musik und Tänzerinnen hört, und daß der Koch die gesottenen Fische schon in die Pfanne genommen habe, kann er nicht länger widerstehen.

Wohlan, so melde nur zuvörderst meinen Gruß
Den Tänzerinnen, und daß ich gleich bei ihnen bin.
Du, Bursche, folgst mir mit dem Ranzen hintennach.

Dionysos. Gemach, Kam'rad, du machst doch wohl nicht Ernst daraus,
Wenn ich dich im Scherz zum Herkules herausgeputzt?
Nur keine Possen bitt' ich, lieber Xanthias,
Und nimm da hübsch und trage wieder dein Gepäck.

Xanthias. Wie das? Du denkst doch das nicht mir zu nehmen, was Du selbst gegeben?

Dionysos. Denken? Nein, ich thu' es schon.
Die Löwenhaut herunter!

Xanthias. Gut, das sei vermerkt
Und heimgelegt den Göttern.

Dionysos. Welchen Göttern das?
Warst du nicht blind vermessen, einzubilden dir,
Ein Mensch und Sklave könnst du Sohn Alkmenens sein?

Xanthias. Gut, gut, versteht sich, nimm nur. Meiner wirst du doch
Vielleicht noch 'mal bedürfen, wenn es Gott gefällt.

Es ist wohl deutlich genug, was es mit dem auf sich hat. Die neuen Aristokraten hatten leichtsinnig und frech nach dem Heldenkostüme der alten Staatsmeister, nach Löwenfell und Keule gegriffen: nicht, um Großthaten zu thun, sondern um eigenem Behagen nachzugehen; sie hatten nicht bedacht, daß sie mit der Heldenrolle ihre schweren Aufgaben und Consequenzen erbten. Diesen gegenüber fiel ihnen das Herz herunter; dafür, für den blutigen Krieg und wider den inneren überlegnen Gegner, entkleideten sie sich schnell wieder der Macht, warfen sie dem gemeinen Volksmann, dem Sklaven zu, und machten sich zu seinem Diener. Sobald aber der Schrecken vorüber, und sich mit der Macht zu bekleiden wieder vortheilhaft war, war es nicht Ernst gewesen. Der Chor sagt das unmittelbar, als Dionysos rasch wieder das Löwenfell anhat:

Seht, das zeugt von einem Manne,
Der Verstand besitzt und Witz und
Viele Wasser befahren hat,
Immer herum sich flugs zu rollen
Nach der wohlbehaltnen Schiffswand,
Statt wie ein gemaltes Bild
Stillzustehn in der genommenen
Stellung: dieses Hinüberschwenken
Nach der Vortheilseite hin
Zeugt von einem feinen Mann und
Völligen Theramenes!

Hiermit ist denn die komische Vorstellung, so lächerlich sie ist, als wirklich wahr erwiesen. Dionysos entgegnet, das wäre auch schön, wenn Xanthias sich's wohl sein lasse, und er in Tantalusqual zusehen solle. Die Dienerin geht voraus in die Thür; Dionysos will eben nachfolgen: da fallen den wieder Herkules Gewordnen zwei unterirdische Kneipenwirthinnen an, die ihn des Kostüms wegen für den Herkules halten, der ihnen noch die Zeche schuldig ist. Denn Herkules wird immer in der Komödie als Athlet und nach Athletenart als großer Esser vorgestellt. Diesen Kneipenwirthinnen hat er damals ihren ganzen Kram aufgegessen: Wecken, Karbonaden, Massen Käse, und als sie Zahlung verlangten, sie unter's Dach hinauf geängstigt. Jetzt werfen sie das dem Dionysos-Herkules mit Poissardenwuth vor und rennen

dann fort, um zu seiner Haftnahme zwei athenische Demagogen, welche einst die Reichen mit Prozessen auspreßten, den Terroristen Kleon und den Rabulisten Hyperbolos zu holen. Schnell ist Dionysos wieder ein Anderer:

Verderben treffe mich, lieb' ich nicht den Xanthias!

Xanthias. Weiß, weiß die Absicht! Spar' das Reden, spar' es dir,
Ich werde drum doch nicht Herkules.

Dionysos. O, nicht so, nicht,

Mein Xanthiaffelchen! Xanthias. Wie auch könnt' Alkmenens Sohn
Ich jemals werden, der ich Mensch und Sklave bin?

Dionysos. Weiß, weiß, daß du zürnest, und du hast ganz Recht daran,
Und wenn Du mich schlügest, wollt' ich nicht entgegen sein.
Doch zieh' ich jemals wieder Dich inskünftig aus:
So soll von Grund aus mich, und Weib und Kinder mit,
Verderben treffen und den Triefaug' Archedem
[jenen Ankläger der patriotischen Feldherrn].

Xanthias. Den Schwur laff' ich gelten, und auf den Beding gib her.

Chor [während Xanthias wieder kostümirt wird]:

Sieh, nun ist's an dir, nachdem du
Wieder hast die Rüstung, die du
Anfangs umgehabt, auf's Neu'
Dich zu verjüngen, aber gründlich,
Furchtbar wieder dreinzublicken,
Eingedenk des Gottes, dem
Du dich selber gleich gemacht hast.
Läßt du aber dich kindisch finden,
Weichlich einen Augenblick,
Wird dir ohne Gnade wieder
Aufgesattelt Pack und Sack.

Xanthias.

Wohlbesonnen, Freunde, mahnt ihr,
Und im Augenblicke zog ich
Eben dies mir zu Gemüth.
Daß er, sobald was Gutes vorkommt,
Wieder mich auszuziehn bemüht sein
Wird, das weiß ich allerdings.
Aber dennoch biet' ich dar mich,
Mannesherz zu zeigen und wie
Sauerampfer drein zu sehn.
Nöthig scheint's auch, denn ich höre,
Wirklich knarrt die Thüre schon.

Xanthias hält Wort. Aiakos kommt mit drei furchtbaren Schergen, die den Hundedieb greifen ſollen. Xanthias aber pocht mannhaft auf ſeine Unſchuld und ſeine Fauſt. Sein feiger, perfider Herr tritt auf die Seite ſeiner Ankläger, aber Xanthias hat nun auch etwas von ihm gelernt: nach dem attiſchen Geſetzesbrauch, daß, um ihnen das Bekenntniß von Verbrechen ihrer Herrn abzuzwingen, Sklaven in den Bock geſpannt und gefuchtelt werden durften, bietet Xanthias unter der Betheurung, er ſei nie hier geweſen noch habe er ein Haar geſtohlen, ſeinen neuen Sklaven Dionyſos zum Foltern an. Man ſolle das mit aller Strenge thun, gleich hier. Nun entdeckt ſich Dionyſos, daß er der Sohn des Zeus ſei, und Xanthias der Sklave. Drauf Aiakos zu Xanthias: „Haſt du das gehört?“

Xanthias. Bejah' es auch,
Und umſomehr gehört ſich's, daß er die Peitſche kriegt:
Denn iſt er wirklich Gott, ſo ſpürt er die Schläge nicht.

Dionyſos. Wie aber, da du gleichfalls ſagſt, du ſei'ſt ein Gott,
Bekommſt du nicht die gleichen Prügel auch wie ich?

Xanthias. Ein billiger Vorſchlag. Wen von uns beiden alſo du
Zuerſt ſiehſt weinen, oder aus den Schlägen ſich
Was machen, den erkenne dann für keinen Gott.

Aiakos. Nein, das iſt wahr: du biſt ein ganzer Ehrenmann,
Der alles, was billig iſt, eingeht. Zieht die Jacken aus.

Es geſchieht, und nun iſt der Spaß der, daß Aiakos vom einen zum andern geht, ihnen immer derbere Schläge verſetzt, und ſie immer mehr Mühe haben, zu leugnen, daß ſie etwas gefühlt. — War nun dieſe Albernheit nicht ebenfalls eine wahre Geſchichte? Hatten nicht durch die Perfidie der Neuariſtokraten, welche den Anſpruch auf die erſte Rolle bald den Demokraten abtraten, bald wieder ſelbſt erhoben, ſie einander gegenſeitig ſo heruntergebracht, daß die Bedrängniß immer ärger geworden, und ſie nur noch dahin wirkten, beiderſeits Schläge zu leiden? Hier im Luſtſpiel endet es freilich glimpflicher. Aiakos ſagt zuletzt:

Ich hab's bei meiner Seele noch immer nicht heraus,
Wer von euch beiden der Gott iſt. Geht in's Haus hinein.
Denn mein Gebieter wird euch ſchon erkennen und
Perſephone, da ſie ja auch zwei Götter ſind.

Dionysos. Gar richtig: aber ich wollte, du wärst auf diesen Rath
Vorher gekommen, eh' ich bedient mit Schlägen war.

Sie gehen hinein. Der Chor macht jetzt seine Parabase:

Muse, beschreibe die Bahn des geweihten Gesanges und komm
Zum Genuß meines Chors,
Hier die Versammlung zu schaun, die große, wo Geist und Verstand
Schaarenweis umhersitzt:
Elegantere Leute als Kleophon ist, dem auf geschwätzigem Mund
Unwiderstehlich erbraust
Eine Schwalbe Thraziens,
Die im welschen Gezweige sich niedergesetzt;
Nun zwitschert sie aber ein kläglich bewegliches Lied:
Daß er hin sei selbst bei Stimmengleichheit.

Wohl geziemt's dem geweihten Sangchor, was dem Staate dienlich ist,
Anzurathen und zu lehren. Erstens also deucht uns gut,
Daß die Bürger ausgeglichen und entfernt die Schrecken sei'n;
Und wer fehlgetreten unter Phrynichos' Beinstellungen,
Offen stehn sollt' ihm und Jedem, der gestrauchelt dazumal,
Durch Entschuldigung zu lösen die vergangne Bescholtenheit.
Ferner ehrlos, mein' ich, muß nun Keiner sein in unserm Staat.
Denn so ist auch schimpflich, daß die Mitseekämpfer einer Schlacht
Bürger gleich zum Lohn geworden und aus Sklaven Herren sind —
Da doch keineswegs, daß hieran Recht geschehn, ich leugnen kann,
Nein, es lobe; denn nur dieses ward von euch geschieht gemacht:
Aber denen, die zur See so oft, und ihre Väter schon
Mitgefochten und von eurem Blut sind, müsset ihr nun auch
Dieses einen Unfalls Folgen abzubitten zugestehn.
Auf denn, alles Zorns entledigt, o ihr Klügsten von Natur,
Lasset Jedermann mit Willen als verwandt, als ehrenhaft
Und als Bürger uns erkennen, wer auf unsern Schiffen ficht.
Doch wenn wir in Dunst und Wolken hochpathetisch vornehm thun
Mit dem Staat, zumal wie jetzt er in der Wogen Armen hängt:
Sprechen wir hernachmals wieder Wohlbesonnenheit uns ab. —

Hab' ich Erkenntniß im Blick über Mannescharakter und Gang,
Der noch anrennen wird:
Spielet in Kürze der Affe, der so gefährlich rumort,
Kleigenes, der Kleine,
Der abscheulichste Bader von allen, so viel da schalten mit Aschengemeng
Trüglicher Seifenfabrik
Und Kimoliernatron,
Seine Rolle zu End': und so will er mit Grund

Nichts hören von Frieden, aus Furcht sich geplündert zu sehn,
Wenn im Rausch er ohne Knüttel ginge. —

Oft schon wollt' es uns bedünken, daß es unserm Staat fürwahr
Ebenso mit seiner Bürger besserangesehnem Theil,
Wie mit seinen alten Münzen und dem neuen Golde geht.
Denn der guten da von ehmals, welche keineswegs gefälscht,
Sondern gradezu die besten all und jeder Münzen sind,
Dieser einzig recht geprägten und als voll an Korn und Klang
Im Hellenenland erprobten und im Ausland überall
Brauchen wir nicht, brauchen aber dieses schnöden Kupfergelds,
Gestern erst und ehegestern ausgeprägt mit Schandgepräg'!
Und von Bürgern, die wir kennen, edlen Stammes, tugendhaft,
Rechte Männer, wohlgeschaffen, und des bessern Ansehns werth,
In Gymnastik, Chorgesängen, Musenbildung großgenährt,
Die verwerfen wir; dagegen kupferne, fremde, fuchsige,
Schnöder Väter schnöde Söhne brauchen wir zu allem jetzt,
Diese letztlich eingedrungnen, die vordem der Stadt vielleicht
Kaum getaugt zu Sündenböcken, die man am Sühnfest wirft hinaus.
Auf denn, jetzt noch, o ihr Thoren, von der Verkehrtheit losgemacht,
Braucht die brauchbar Guten wieder! Kommt sodann auch Glückserfolg,
Ist's verdient; und selbst wenn's fehlgeht, werden wenigstens, daß ihr
Nicht vom faulen Ast gefallen, euch die Weisen zugestehn!

Wohin das zielt, werden wir später deutlicher sehen. Zunächst tritt Xanthias, nun wieder als Sklave, mit dem Hausknecht Aiakos heraus. Sie unterhalten sich ganz knechtmäßig, sprechen von ihren Satisfaktionen gegen den Herrenübermuth, den sie zu leiden haben, wie sie sich rächen, durch heimliches Murren, durch Belauschen der Herren und sich in Alles Mischen und dann Alles Ausplaudern: und in der Freude an diesen Sklavenmanieren, die sie einander gegenseitig gestehen, werden sie die wärmsten Freunde.

Nun fragt Xanthias: was denn der Spektakel im Hause, dieser Zank und Lärm bedeuten wolle, und erfährt den Streit um den Thron des tragischen Dichters, den Euripides gegen Aeschylos erhoben.

Man hat gemeint, es sei kein Zusammenhang zwischen dem Bisherigen und dem hiermit eingeleiteten ästhetisch-kritischen Thema. Mit Unrecht. Das bisherige Thema des Wechsels der Löwenhaut zwischen dem tapfern betrognen Gemeinen und dem

feigen, selbstsüchtigen Neuvornehmen setzt sich merklich genug fort in dem Streite um den Meisterthron, auf den der Sophist Anspruch gegen den Heros und den Patrioten erhebt.

Euripides, der Liebling des Neuaristokraten Dionysos, wird von Aristophanes mit komischem Muthwill als einer der volkverführenden und volkbetrügenden Schwätzer vorgestellt, wie solcher sich jene Oligarchen als Revisoren und Advokaten bedienten: wobei nur so viel Wahres zu Grund liegt, daß Euripides in seinen Tragödien oft sich in täuschende Reden und Advokatenkünste ausließ. Aeschylos ist als der nur aus Ehrlichkeit und Ueberkraft unbeholfne Held und Patriot vorgestellt, weil er in seinen Tragödien bisweilen wirklich eine übercompakte Sprache führte, und weil er in Wahrheit auf dem Schlachtfeld und im Staat wie auf der Bühne ein ehrenhafter Patriot gewesen war. So schildert Beide gleich bei Ankündigung des Wettstreites der Chor:

Bald schwillt grimmig der Busen des Donnerers unter den Dichtern,
Wenn er den keifenden Schwätzer sich flink sieht reiben die Zähne,
Seinen Rival, ja von innen empört, wie im Wahnsinn
Rollt er dann sein Augenpaar.
Hier gibt's ritterbehelmten Erguß martialischer Sprüche,
Dort ein Gestöber von Hobelgespän' und Schnitzeln der Feile,
Womit der Andre sich wehrt vor des Meistergebornen
Pferdestolzem Redetritt.
Der sträubt über den Nacken herauf die natürliche Mähne,
Drückt um die Augen die Brauen hervor, brüllt Sturm und entschleudert
Worte wie Balken verklobt, die er wändeweis losreißt,
Ein Gigant an Odemwucht.
Mundfix macht, Diktionen zu kitzeln geschickt, die geriebne
Zunge darüber sich her, in Gebißverschiebungen schneidet
Worte mit Worten sie klein und zersubtilisirt ihm
All den Braß der Lungenmüh'.

Ganz unter denselben Gesichtspunkt der entgegengesetzten Charaktere fallen die gegenseitigen Vorhalte, welche beim Auftreten die beiden Dichter selbst einander machen, und die Art, wie sie der Kampfrichter Dionysos auffaßt. Nach dem ersten Geplänkel fordert er sie zum ordentlichen Wettkampf auf. Der Chor ruft die Musen an. Beide Kämpfer opfern. Aeschylos betet, wie vor Kurzem Aristophanes gebetet hat, zur Mysterien-Göttin:

Demeter, meines Geistes Pflegemutter du:
Laß würdig mich erscheinen deiner heil'gen Weihn.

Euripides betet als Sophist:

Aether, du meine Weide, und du, Zungenscharnier,
Und du, Begriff, und feine Schnüffelnase du:
Mit Schärfe laßt mich heut' erweisen jeden Satz.

Die ganze Disputation, die nun folgt, ist keine ästhetische Kritik: als solche wäre sie nach beiden Seiten ungerecht und auf nicht ästhetische Prinzipien gestützt. Das Wahre ist, daß Aristophanes die rein scherzhafte Poesiekritik unaufhörlich so wendet, daß Aeschylos die alte ehrenhafte Politik, Euripides als Sündenbock die perfide der Oligarchen spiegelt. Zuerst macht Euripides dem alten Meister die erhabnen Züge seines Stils als Großthuerei zum Vorwurf. Die Helden seiner Dramen hätten erst lange geschwiegen, endlich —:

Wenn allbereits ums Mittel
Das Drama stand, so sprach er wohl zwölf ochsenhäut'ge Worte,
Stirnrunzelnde, buschhelmige, ganz gräulich popanzirte,
Ganz unbekannt dem Publikum ....
So bald Skamander, Schanzen bald, und bald an Schilden sitzend
Greifadler von getrieb'nem Erz, und roßgebäumte Worte,
Die schwerlich einer deuten mag.

Dionysos. O Götter, ja, mich hat's auch
Schon einmal eine lange Zeit des Nachts den Schlaf gekostet,
Vom goldnen Roßhahn, was er doch für ein Vogel sei, zu finden.
Aeschylos. Man sieht ihn an den Schiffen, Ignorant, als zierendes Wappen. —

Keineswegs hat es hier Aristophanes mit dem Bombast des Aeschylos zu thun. Den Skamanderfluß kannte jeder griechische Schulknabe aus dem Homer, was Schanzen sind, bedarf keiner Erklärung, die genannten Schildzeichen und das Schiffswappen waren in Griechenland höchst häufig. An dieser Kritik läßt also Aristophanes nur den geschwätzigen Rivalen und den leichtsinnigen Neuaristokraten eingestehen, daß sie nicht einmal die gewöhnlichsten Kriegsausdrücke, Kriegsgeräthe und Zeichen der Kriegsschiffe kennen, und sie für Undinge halten. Das ist die lächerliche Uebertreibung ihrer wirklichen Untüchtigkeit zum tapfern Dienst des Vaterlandes, in dem sie obenan stehen wollen.

Zum Gegenbild schildert nun Euripides seine eigene Poesie als nüchtern, bücherklug, häuslich, alltäglich, populär, demokratisch. Bei diesem Wort sagt Dionysos:

Das laß bei Wege, Freundchen,
Hierauf zu pochen möchte Dir nicht allzuwohl bekommen.

Dann beruft sich Euripides auf die verschiedenen Schüler, die sie beide haben. Als die des Aeschylos nennt er ein paar derbe Haudegen, deren Plumpheit er in lächerlichen Beiworten malt: als die seinen werden von ihm genannt ein Sophist Kleitophon, und Theramenes, der Galante. Also wieder der feigschlaue Diplomat Theramenes! Dionysos führt aus:

Theramenes, ein feiner Kopf, ein Matador für Alles,
Der, wenn er in Gefahr geräth und allernächst dabei steht,
Heraus in einem Umsehn ist, — Verräther? Nein, Vertreter!

Das heißt: er ändert seine Rolle, wenn die Umstände sich ändern, so geschickt, daß er mit Schein behaupten kann, die vorige ganz verschiedene sei schon diese gewesen.

Durchaus in diesem Thema geht es fort. Aeschylos schildert den Charakter, wozu er die Bürger begeistert, Männermuth und Hingebung; Euripides habe sie zu Weichlingen und Schlauköpfen, mit seinen plädirenden Dialogen zu Marktlaffen gemacht, rührende Reden sie gelehrt, mit welchen sie sich jetzt von den Staatspflichten losbetteln, Sophistereien, die sie jetzt als Revisoren anwenden.

Hierauf werden die Prologe der Tragiker mit ganz ähnlichen Anwendungen kritisirt. Ein Tadel an einem des Aeschylos kommt nur daher, weil Euripides und Junker Dionysos bei dem Gott Hermes, der darin erwähnt ist, an sein Amt, die Gräber zu schützen und die Verstorbenen zu geleiten, gar nicht denken, sondern den Hermes nur als Gott der Diebe auffassen, was wieder auf die herrschende Partei, die in ihnen travestirt ist, zurückfällt. Dieser gegenüber die ungerecht verurtheilten Feldherrn in eine rasche Erinnerung zu bringen, gibt der erste Prolog des Euripides, der von Aeschylos kritisirt wird, Veranlassung. Nun aber, damit keine Bitterkeit aufkomme, die freie Laune oben bleibe, ist die weitere Kritik, zunächst die Verse der Prologe betreffend, rein muthwillig; denn die Verse und ihre

Abschnitte sind tadellos. Aeschylos kann aber an den ersten Abschnitt immer eine und dieselbe lächerliche Phrase anhängen, etwa wie die: „und er verlor sein Taschenflacon" — dies als parodische Ergänzung der verschiedensten Prologanfänge, die Euripides nach einander in der Hoffnung vorbringt, hier werde sich das Flacon nicht anhängen lassen, ergibt einen verkehrten Sinn und eine Posse um die andere.

Dann geht's ebenso an die Chorlieder. Euripides wirft einzelne Zeilen aus allen möglichen Chorgesängen des Aeschylos durcheinander. Indem er aber in diesem Quodlibet immer wieder den einen äschyleischen Chorvers: „Du schreitest nicht aus zum errettenden Kampf", dazwischen schiebt, wiederholt sich die Erinnerung an Helden, die nicht fechten wollen, und werden auch die damit zusammengewürfelten Brocken aus den gewaltigen Gesängen des Aeschylos anzüglich. Das wird aber alles als reiner Schwank verarbeitet, da Euripides zwischen diesen Versmischmasch immer die Saiteninstrumentbegleitung, die Aeschylos anwandte, mit dem Munde nachmacht. Hiernach parodirt Aeschylos die weichliche Schwärmerei der euripideischen Gesänge mit einer schaurigen Arie, wobei er die Flötentriller nachmacht.

Endlich wird die beiderseitige Poesie ganz buchstäblich auf die Wage gebracht, so daß immer jeder der zwei Dichter einen seiner Verse in die Wagschale spricht, die dann losgelassen wird. Aeschylos spricht von Strömen, von dichten Schlachthaufen, Kriegswagen u. dergl., Euripides von Fluchten, von Ueberredung u. dergl.: und er fliegt natürlich immer mit seinem Vers in die Höhe, während der heroische Aeschylos das Uebergewicht hat.

Nach diesen humorvollen Späßen geht zum Schlusse Aristophanes den Zuschauern wieder näher an's Herz.

Am Ende des Wettstreites nämlich spricht sich Dionysos erst unentschieden aus. Als ihm aber Pluton verwilligt, den Dichter, für welchen er sich erkläre, mit sich heimzunehmen: da eröffnet er, deshalb nach einem Dichter gekommen zu sein, damit Athen nach Rettung aus der Kriegsnoth Festchöre aufführen könne. Wer ihm nun das Beste für die Stadt rathen könne, den nehme er mit; und zuerst frage er Jeden, was er von Alkibiades denke:

denn mit dem (dem unlang erst abgesetzten, wieder verbannten) liege die Stadt in Wehen.

Euripides, der den Schlaukopf vorzustellen hat, fragt seinerseits, wie denn die Stimmung in der Stadt über Alkibiades sei. „Wie?“ sagt Dionysos:

Sie sehnet sich, und heget Groll, und will denn doch —:
Nun sagt ihr zwei mir eure Gedanken über ihn.

Euripides spricht im Sinne der Gegner des Alkibiades:

Den Bürger hass' ich, der dem Vaterland erscheint
Zu Nutzen langsam, aber zu großem Schaden rasch,
Für sich unerschöpflich, seinem Staat zu helfen lahm.

Dionysos.

Schön, bei allen Wettern! Aeschylos, was meinst denn du?

Hier läßt nun Aristophanes höchst witzig den Aeschylos mit einem Gleichniß antworten, welches Aeschylos im Leben in einer, mit ihrer Anwendung gegen die Erweiterung der Demokratie gerichteten Tragödie wider den großen Perikles gebraucht hat; dasselbe Gleichniß läßt jetzt Aristophanes den seligen Dichter auf den genialen Neffen des Perikles anwenden, und sagen:

Vor Allem zieht kein Löwen-Junges groß im Volk,
Doch ist es groß gezogen —, fügt Euch seiner Art.

Dionysos bekennt seine Verlegenheit: Euripides habe fein, Aeschylos rein gesprochen. — Sie sollen ihm noch einen Rath sagen, wie die Stadt gerettet werden möge. Nun räth Euripides nicht schlecht, aber aus Vorsicht in so abstrakten Antithesen, daß Dionysos mehrmals um den Sinn fragt und ihn einen Räthselkönig nennt. Aeschylos seinerseits stellt erst die Frage, die sich wörtlich anknüpft an die Parabase des Aristophanes:

Sage von der Stadt mir erst,
Wen sie gebraucht? Die brauchbar Braven? Dionysos: Dächt' ich gar,
Die haßt sie gründlich! Aeschylos. Und der Schurken freut sie sich?
Dionysos. Das nicht gerade, aber gezwungen braucht sie sie.
Aeschylos. Nun, wie soll Jemand retten können solche Stadt,
Die den Pelz sich waschen und sich nicht naß machen will?

Dionysos.

Ja erfinde was, das wieder sie herausziehn mag.

Aeschylos.

Dort geb' ich Auskunft, hier am Orte will ich nicht.

Dionyſos.
O doch, das Gute ſende du's von hier hinauf!
Aeſchylos.
Wenn von dem Land ſie dafür halten, Feindesland
Sei ihres und das ihrige ſei der Feinde Land,
Die Flotte Vermögen, ſonſt Vermögen Unmöglichkeit.
Dionyſos.
Wohl, nun verſchlingt nur alles der Richtersmann allein.

Jetzt ſtreift Dionyſos die Rolle ab, die er bisher geſpielt, und wählt den Aeſchylos. Auf die Vorwürfe des Euripides antwortet er mit Entſchuldigungstiraden aus deſſen eigenen Tragödien. Vorerſt führt ſie Pluton zur Abſchiedsbewirthung in den Palaſt.

Das iſt nun das was dem Ariſtophanes am meiſten Ernſt war in dieſer Komödie: der gewagte Vorſchlag der Wiederherſtellung des Alkibiades, die in der That unter allen noch möglichen Rettungsmitteln das beſte geweſen wäre. Und Rettung mußte Ariſtophanes in Vorſtellung bringen, ſollte er mit wahrem Gefühl der Hoffnung die Bürger in dieſer troſtloſen Zeit erheitern. Dieſen Vorſchlag hat er durch das Ganze her vorbereitet. Daher betonte er auf alle Weiſe die Nothwendigkeit der Vertheidigung des Vaterlandes, und die Feigheit und Kriegsverabſcheuung der jetzt Regierenden; daher verlangte er in der Parabaſe Rückberufung der Verbannten, die ſich rechtfertigen können, Abſchaffung der Eindringlinge am Staatsruder und Anſtellung der wahren Vornehmen, Heldenſöhne und Seehelden. Vor der Parabaſe hielt er damit noch zurück. In ſeiner früheren Chorrede, die den Eintritt in Elyſium mit dem Eintritt in die Myſterien ſeiner Komik identifizirte und von dieſen die ſchlechten Bürger zurückwies, miſchte er in der Hernennung der Zurückzuweiſenden ernſtliche und poſſenhafte Beſchuldigungen: und hier gab er ſich noch den Schein, den Alkibiades abzuweiſen. Denn daß fern bleiben ſolle wer Jemanden zu Geldvorſchuß an die feindliche Flotte beredet, traf das, was Alkibiades in der Zeit ſeiner erſten Verbannung gethan. Aber damit verknüpfte Ariſtophanes ſehr fein eine mittelbare Abfertigung des noch älteren Vorwurfs, der die Urſache jener erſten Verbannung geworden war, des Vorwurfs

der Frivolität gegen geheiligte Bilder und Symbole, mit welchem der Prozeß wegen der verstümmelt gefundenen Hermenbilder in seinem letzten Stadium dem Alkibiades Verurtheilung als Mysterienverspotter zugezogen hatte. Unmittelbar nämlich nach jenem Frevel des verbannten Alkibiades, dessen Erwähnung geeignet war, die Ursache seiner Verfeindung, die Verurtheilung wegen Mißbrauchs geheiligter Bilder in die Erinnerung zu rufen, weist Aristophanes dort ferner ab: wer Hekatebildchen der Straße beschmutzt. Hekate war auch eine der Mysteriengottheiten; wer ihre Bildchen nicht respektirte, konnte insofern mit den Frevlern gegen mystische Symbole in eine Kategorie gestellt werden; diese Bildchen waren Eck- und Straßenpfeiler, wie jene Hermen, deren Verstümmlung den Ausgangspunkt zum Prozeß gegen Alkibiades gemacht hatte. Insofern rührt Aristophanes hier nahe an die alte Beschuldigungslast des Alkibiades. Da aber die in Winkeln und Straßen stehenden Hekatelein mit den ärmlichen Speisopfern dabei, welche die Beute der Bettler und der Hunde waren, eines ängstlichen Respektes keineswegs genossen und diesen bei Seite gesetzt zu haben, zu den trivialsten und unerheblichsten Vergehen gegen die Straßenpolizei gehörte, so führt der Komiker eine Beschuldigung der Klasse, wie die, welche den alten Fleck des Alkibiades ausmacht, hinüber in eine alltägliche Lappaliensache. Er spitzt auch diesen Vorwurf nicht auf Alkibiades, sondern indem er den Satz: „und wer Hekatebildchen der Straße beschmutzt", endigt: „ein Poet dithyrambischer Chöre", läßt er ihn abblitzen auf den Dithyrambiker Kinesias, den etwa kürzlich ein Polizeimann bei einem so belanglosen Vergehen ertappt hatte. Daß er aber gleich nach jenem alten Hauptvorwurf gegen Alkibiades, den seine Gegner immer wieder aufwärmten, einen seiner ursprünglichen Bezichtigung generisch gleichen, in specie aber ganz unbedeutenden und nur lächerlichen zur Vorstellung bringt, ist eine fein komische Art, der Bescholtenheit des Alkibiades den Ernst zu nehmen, die Vorwürfe gegen ihn mit den unwichtigsten zusammenzuwerfen und dahinfallen zu lassen.

In der Parabase empfahl Aristophanes schon die Wiederherstellung des Alkibiades, aber ohne ihn zu nennen, eingewickelt

in den umfassenden Antrag: alle wegen politischer Vorwürfe vom Staat ausgeschlossenen Bürger wiederherzustellen. Enger bezeichnend hob er zuerst nur die hervor, die für Parteigenossen der jetzt mächtigen Oligarchischgesinnten gelten konnten, nämlich diejenigen, die in den Sturz der vierhundert Oligarchen mitverwickelt, wie er sich ausdrückt, durch die Beinstellungen des Phrynichos zu Fall gebracht worden. So hebt sein Vorschlag in der für die jetzt Regierenden unverfänglichsten Form an. Wenn er jedoch fortfährt:

> Aber denen, die zur See so oft, und ihre Väter schon
> Mitgefochten und von Eurem Blut sind, müsset ihr nun auch
> Dieses einen Unfalls Folgen abzubitten zugestehn,

so paßt das schon auf Alkibiades, den Sohn des Seehelden Kleinias und selbst so erfolgreichen Seekämpfer im vorvergangnen Jahr, der wegen eines Unfalls, einer Schlappe, die nicht seine Schuld war, wieder geächtet war.

Und wenn Aristophanes statt der jetzt gebrauchten schlechten Münzen und ausgeprägten Staatsmänner die alten im Hellenenland und im Ausland überall erprobten verlangt, die edelgebornen, wohlgeschaffenen Bürger, in Gymnastik, Chorgesängen, Musenbildung großgenährt, die brauchbar tüchtigen: so paßte dies auf Niemand eigentlicher und merklicher als auf Alkibiades. Sodann diente vorzüglich dieser Empfehlungsabsicht die Anstalt, daß Aristophanes in seine Scene die eleusinische Festprozession hereinzog. Vor drei Jahren hatten nämlich unter der Deckung des wiederhergestellten, aus der ersten Verbannung heimgekehrten Alkibiades und der von ihm geführten Truppen die Athener nach langer Zeit zum erstenmal wieder die Landprozession auf der heiligen Straße nach Eleusis zur Mysterienfeier machen können, während sie die übrige Zeit her, wie jetzt wieder, wegen der Spartaner-Blokade nur zu Schiff nach Eleusis gelangen konnten. Der Jakchos, dessen Name immer auf dem Wege der Landprozession im Hymnus zu erschallen pflegte, mußte in diesem aristophanischen Spiel wieder und wieder gerufen, gar eigen auf die Brust der Athener fallen, und die ganze Vorstellung erinnerte an das Verdienst des Alkibiades, welches das populärgemüthlichste und zu-

gleich dasjenige war, worin die glänzendste Widerlegung seiner ehemaligen Bescholtenheit gefunden werden konnte. Alkibiades hatte damals den Segen der Göttin verdient, welcher er ihr Fest nach altheiliger Sitte wiedergegeben. Und diese Göttin, die Demeter, stellte Aristophanes in allen Anrufungen dieses Stückes, in den eignen wie der des Aeschylos voraus. Nach allen diesen Vorbereitungen wählte er nun zur schließlich erst ausdrücklich auszusprechenden Empfehlung des Alkibiades einen geheiligten Todten, den allverehrten, großen, dabei echt aristokratischen Musenpriester Aeschylos; und nachdem er durch die Handlung des Stücks die unbefugten Träger der Löwenhaut komisch gezeichnet hatte, ließ er aus dem Munde dieses altedeln Atheners den Alkibiades als den wahren Löwen bezeichnen. Mit diesem Rathe, den Aristophanes geben will, läßt er den Aeschylos siegen, und gibt damit für die Erfüllung des politischen Rathes eine fröhliche Vorbedeutung als Schlußmotiv des Stücks. Denn die Folge dieses Sieges, des Aeschylos Emporgang mit Dionysos ist ja selbst eine unverhoffte Wiederherstellung, eine wunderbare Heimkehr, die Rückberufung eines Patrioten aus dem Grabe zur Rettung seiner Stadt.

Der Chor singt:

Selig zu preisen bleibt der Mann,
Der sich in Einsicht recht bewährt,
Wie in der Welt allwärts erhellt:
Also beruft nun Geistesadel
In die Geburtsstadt diesen heim,
Um zu beglücken Volk und Bürger,
Um zu beglücken alle Geliebten,
Die ihm verwandt sind und befreundet,
Wegen ersprießlicher Einsicht.

Pluton entläßt den Dichter:

Leb', Aeschylos, wohl, und mit Glück zieh' heim,
Ja, bewahr' in Gefahr Du unsere Stadt
Durch Lehre des Heils, und Zucht präg' ein
Den Verrückten darin, die zahlreich sind.
Den Strick nimm noch für den Kleophon mit,
Die aber den Herrn von der Kasse,
Für den Myrmex auch und Nikomachos die,
Für Archenomos den;

Geh, mahne sie dort, sich zu sputen zu mir:
Und kommen sie nicht unsäumig sofort,
Bei Apollon, so will ich gebrandmarkt sie
Und zusammengeschnürt
Mit Adeimantos, des Leukolophos Sohn,
Rasch unter die Erde befördern.

Der letzte Schlag fällt auf Adeimantos, den neuesten, einem Alkibiades so ungleichen Feldherrn. Der Gott fordert den Chor auf, dem Aeschylos Geleit zu geben:

So umschwebet nun Ihr ihn mit heiligem Licht,
Und im Fackelgebiet nun erschalle, so weit
Sein Heimgang wallt, sein Chorgesang rings,
Rings rausche sein eigener Festklang!

Chor.

Segen zuerst auf die Reise und Glück dem entwallenden Dichter,
Der sich erhebet zum Licht, o verleihet, ihr Götter im Erdschoos;
Dann zu gediegenem Glück auch dem Volke beglückende Einsicht:
So nach gediegenem Druck mag Ruh' uns endlich erlösen!

Anhang.

Goethes und Schillers Verhältniß zur Komödie.

Keiner unserer beiden großen Klassiker hat der Nation ein Lustspiel von einer ähnlichen Bedeutung, wie ihre ernsten Dramen sind, gegeben. Von ihren großen Vorgängern in der Neuzeit ist Shakespeare eben so unübertroffen in der Komödie wie im Trauerspiel, Calderon gleich ausgezeichnet im Lustspiel wie in der Tragödie spanischen Stils, ja manche erklären ihn für virtuoser im Lustspiel; auch die Klassiker des französischen Theaters haben beide Gattungen cultivirt, und wenn Racine nur eine einzige Komödie geschrieben hat, so dürfte diese wenigstens für uns jetzt erquicklicher zu lesen sein als irgend eines seiner Trauerspiele. Bei unsern Meistern kommt der Umstand hinzu,

um die Erscheinung untersuchenswerther zu machen, daß sich von ihrer Genialität beiderseits die komische Ader keineswegs ausgeschlossen zeigt. Nicht zu gedenken des energischen Humors in Goethes burlesken Jugendspielen: dem Jahrmarktsfest, dem Fastnachtsspiel, Künstlers Erdenwallen, Satyros, darf ich nur an die Bischofstafel im Göz, die Volksscenen im Egmont, eine ganze Anzahl Partien im Faust erinnern, um zu behaupten, daß innerhalb Goethes Anlagen eine lebhaftere und großartigere Komik lag, als an irgend einem der Lustspiele im geläufigern Sinn, die er uns gegeben, an Groß-Cophta, Bürgergeneral, den Aufgeregten sich zu erkennen gibt. Aehnlich ist es bei Schiller. Abgesehen von der entschiedenen Fähigkeit zum Komischen, welche theilweise in seinen überfeurigen Jugendprodukten: Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe hervortritt, enthält Schillers größte dramatische Composition im Vorspiele, dem Lager, und ersten Stück, den Piccolomini, meisterhaft komische Momente; wogegen seine halb aus dem Italienischen entlehnte Turandot und die beiden Komödien, die er aus dem Französischen übertragen hat, nicht in Betracht kommen: während originelle Lustspielentwürfe, die Schiller in seiner Entwicklungszeit hegte, wie namentlich der Menschenfeind, nicht zur Ausführung gelangt sind.

Ich zweifle nicht, daß die beiden Dichter der Xenien zu Lustspielen von umfassendem und erschöpfendem Witze jeder in seiner Art wohl befähigt waren. Schillers Thierkreis in den Xenien, indem er im Ganzen die großartige Anschauung der verketteten Jahresgestirne, der himmlischen Sterngruppen gewährt, im Besondern aber die herkömmlichen astrologischen Bilder dieser einzelnen Sterngruppen mit raschem Witz in Figuren der Tagesliteratur umsetzt, die darin gleichzeitig apotheosirt und wie der Weber Zettel transferirt, und doch lächerlich getroffen sind, hat eine ebenbürtige Verwandtschaft zur klassischen Komödie der Griechen. Und ebenso Goethes Parodie: Götter, Helden und Wieland, wo kecke Phantasie den civilisirten Dichter jenen heroischen Personen seiner eignen Dichtung gegenüberstellt und ihn auf den großartigen Fuß der Vor- und Unterwelt zur Rechenschaft ziehen läßt, an der alle Höflichkeit scheitert.

Daß gleichwohl die Production beider Meister in dieser Richtung und Gattung sich nicht weiter entfaltet hat, lag in ihrer Stellung zur Zeitbildung und zum ganzen Geiste der Neuzeit. Ich unternehme nicht, diesen Satz auszuführen. Nur eine Andeutung des Verhältnisses erlaub' ich mir.

Großartige komische Phantasie verwickelt das Wirkliche, Gewöhnliche mit dem Erhabenen und Herrlichen. Hierzu bedarf sie einer gestalteten, dem Publikum gültigen und geläufigen Idealwelt.

Die für die menschliche Vorstellung, den Bedarf der gemeinen Welt und das praktische Leben geformten Züge und Motive dieser Idealwelt sind es, an die der Komiker seine raschen Operationen muß anknüpfen können, um einerseits dem Idealen, demjenigen was für Jedermann das Bedeutendste, Furchtbarste und Trefflichste, Liebste und Würdigste ist, die größte Familiarität zu geben, wodurch ein wahres Behagen entsteht, und um andrerseits durch solche Anknüpfung das Alltägliche, Thörliche, menschlich Verkehrte und Absurde dem Vorstellen und Empfinden als gültig, bedeutend, gelungen, grandios aufzudringen, in welcher Steigerung nothwendig zugleich dessen Verkehrtheit und Nichtigkeit um so energischer einleuchtet und doch von Eindrücken der Vortrefflichkeit und Schönheit nicht zu trennen ist; und dieser Widerspruch ist das poetisch Lächerliche, das Komische.

Also es bedarf für die echte Komik einer geformt gegebenen, kostümirten und allgültigen Idealwelt. Diese hatten die Griechen aus ihrer Religion und Poesie im höchsten Grade. Aber auch Shakespeare hatte etwas Aehnliches zur Grundlage in den Idealen des praktischen Lebens, wie sie das Mittelalter im Glauben und Aberglauben, in Mysterien und Magie, in der feudalen Sitte, dem Ritterthum, Pilgerthum, Minnespiel abgesetzt hatte, und die meisten Lustspiele Shakespeares haben einen solchen romantischen Hintergrund oder entlehnen Motive und Mittel aus ihm. Bei Calderon sind in noch viel höherem Grade, gemäß der spanischen Stabilität, alle Ideale in unabänderlichster Form gegeben: Religion, Majestät, Adel, Ehre, Liebe in allen Motiven zum voraus kostümirt und sanctionirt, so daß Collisionen, Contraste und Parodien die größte Faßlichkeit gewinnen.

Die klassischen Franzosen aber hatten etwas ganz Analoges an ihrer Etikette. Bei einem Volke, welchem die Convention zur infallibeln Gottheit wird, gewinnt auch der gegenläufige Begriff des Lächerlichen eine sichere Erstreckung und Macht. Da wird gerufen: Alles — nur nicht lächerlich! und dieser Ruf selbst ist schon lächerlich. Vielleicht ist auch kein Stück des klassischen Komikers der Franzosen reiner ergötzlich als das, welches geradezu auf das Ideal der Convenienz geht, dieser Mr. de Pourceaugnac, der, von Haus aus gar nicht dazu angethan, alle seine Mittel und Ambition mit einer köstlich bornirten Zuversicht auf Erreichung der vollkommenen Galanterie und jedes Artikels der nobeln Convention richtet und dabei mit sich selbst diese ganze noble Convention höchst harmlos parodirt und familiarisirt.

Als aber unsere großen Dichter inmitten des herkömmlichen Protestantismus, des englischen Sensualismus und der scharfen französischen Aufklärung von Voltaire und den Encyklopädisten aufwuchsen, fanden sie gar keine feste Idealwelt vor, sondern ein Gemisch widersprechender Weltanschauungen, und die gleichzeitige Poesie schwankte unter den heterogensten Nachahmungen, hier des hebräischen Psalms, dort der anakreontischen Ode, der englischen Elegie, der französischen Tragédie und des italienischen Masken- oder Schäferspiels.

Goethes Genialität, auf umfassend wahre Poesie gerichtet, mußte durch ein tieforiginelles Studium der Natur und Welt, der Seele und der Kunst eine schöne frei menschliche Totalanschauung des ewig Wirklichen sich erst erwerben und entfalten. Schiller mit dem ihm eingepflanzten Anspruch, irgendwo in der Realität das Vollkommene zu finden, mußte durch ein gründliches Studium praktischer Philosophie sich seine aufrichtenden ethischen Ideale selbst erringen. Bei beiden Dichtern, bei jedem in seiner Art, überwog deshalb die positiv gestaltende Phantasie, und gerade dadurch wurden sie klassisch.

Goethe, obwohl schöpferisch in allen Gattungen der Poesie, behauptet am meisten in allen eine genetisch entwickelnde, stetig bauende Darstellung, die eine umfassende und harmonische Grundanschauung der Natur in ihrer Consequenz, und der Einheit

des Menſchlichen mit der Natur ausbreitet: mit Recht hat man für die Hauptform ſeiner Dichtung die epiſche erklärt. Schiller baut in jedem ſeiner großen Dramen zugleich mit der menſchlichen Handlung, die er darſtellt, über ihr ein eigenes Firmament der herrſchenden Mächte und Ideale des praktiſchen Lebens auf: darin weſentlich ein epiſch-dramatiſcher Dichter. So erzeugten dieſe Meiſter Totalpoeſie in einem Zeitalter, wo es kaum zu erwarten war: aber aus der Tiefe des eigenen Innern. Sie mußten alſo das aus ſich ſchaffen und ihrer Nation geben, was der Komiker umgekehrt als in der Nation ſchon gegeben und geläufig muß vorausſetzen können, um damit das Wirkliche in witzige Colliſion und erheiternde Confuſion zu bringen.

III.

Aeschylos und Euripides.

In neuerer Zeit hat mit der gewonnenen Einsicht in die Compositionsweise des Aeschylos auch die Achtung vor diesem großen Dichter zugenommen. Dennoch hat sich diese gesteigerte Anerkennung mehr in allgemeinen Versicherungen, als in motivirter Würdigung und nahegehender Charakteristik ausgesprochen. Auf der andern Seite ist das alte Vorurtheil noch immer nicht verschollen, welches in Aeschylos ein rohes Genie, voll Kraft zwar, aber ohne künstlerische Besonnenheit, zu erkennen meint. Die Schilderung A. W. Schlegels, daß der Stil des Aeschylos noch unvollendet, nicht selten ausschweifend, und bei aller Erhabenheit oft abgerissen, unmäßig, hart sei, hört man bis diesen Tag wiederholen.

Man darf sich nicht wundern, daß dieser Dichter so lange verkannt ward, und allmählig geförderte Studien noch keine genügende Entwicklung und Erläuterung seiner Art zu denken und zu dichten abgesetzt haben. Aus vielen Ursachen war es erschwert, und uns nicht weniger ist es noch jetzt schwierig, diesen Tragiker in seinem Zusammenhang zu fassen.

Zieh' ich zuerst das in Betracht, was im Wesen der Dichtung des Aeschylos leichter Auffassung entgegensteht, so ist es die eigenthümliche Ideenwelt des Dichters. Von der uns natürlichen Welt und Denkweise ist sie nach Stoff und Form verschieden;

in ihrer Form und originalen Faſſung überbot ſie auch die Vorſtellungen, die dem alten Griechen geläufig waren. Die Sprache des Aeſchylos, ſeine Bilder, alle Mittel ſeines Stils beruhen auf einer Anſchauungsweiſe, die, unſerer Bildung fremd, ſelbſt dem ſpäteren Alterthum, ja zum Theil ſchon den Zeitgenoſſen des Dichters entfremdet war. Denn nicht Jedermanns Antheil konnte die Energie ſein, mit welcher Aeſchylos, gläubig und als ein tüchtiger Denker, die mythiſchen Geſtalten, die er zerſtreut in Legenden und Liedern ſeines Volkes vorfand, zuſammenfaßte, im Geiſte ſie ordnete und mit ſchöpferiſcher Phantaſie als eine Welt ſtufenweiſer Offenbarung wiedergebar. Die Glieder dieſer Welt waren ihm zugleich lebendig in höherem Sinne und ſinnbildlich in wirklicher Bedeutung. Sie konnten daher in ſeinem Geiſte nur durch ſtete Beziehung einer Geſtalt auf die andere recht verſtanden werden. Dieſe gegenſeitige Beziehung, als eine thätige, dies Zuſammenwirken göttlicher und vorzeitlicher Geſtalten war ihm auch der Geburtsſchos der Wirklichkeit, die heilige Grundlage des menſchlichen und Volkslebens, dem er angehörte, das Geſetz der Geſchichte, in welcher er mitging. Die Beſitzthümer und die Erkenntniſſe ſeiner Zeit, die ſittlichen Intereſſen und die Geſchicke ſeiner Mitwelt ſah er als Reſultate dieſer urſprünglichen Ordnung aus ihr hervorgegangen und ſtets aus ihr hervorgehend. So iſt ſein Dichten einmal ein wechſelſeitiges Verknüpfen idealer Geſtalten unter ſich, dann ebenderſelben mit der Wirklichkeit und lebendigen Gegenwart. Dieſe mehrſeitig verknüpfende Faſſung bildet und durchdringt überall ſeine Sprache. Der Ausdruck iſt zugleich vorſtellend und deutend, aufſchließend und verkettend. Dieſe mehrſinnige Sprache herrſcht öfter in den Chorgeſängen, findet aber auch ihre Stelle im Dialog. Sie kann der Auffaſſung Schwierigkeiten bieten. Denn wer den Ausdruck nur in einer Beziehung faßt, die etwa die nächſte ſcheint, wird meiſt finden, daß er in dieſem einen Sinn nicht rein aufgehen will, ein Uebergewicht von Inhalt mit ſich führt oder eine übergreifende Bewegung des Gedankens anregt. Dieſer ſcheinbare Ueberfluß oder Abſprung iſt vielmehr ein gemeſſenes Theil und eine richtige Bewegung im Verhältniß zu der mehr-

fachen Bestimmung, die dies besondre Moment der Dichtung und Vorstellung hat. Wer aber diese Bestimmung im Zusammenhang sich nicht gegenwärtig erhält, dem wird oft ein Theil der Vorstellung undurchsichtig, ein Theil der Spannung fremdartig bleiben. Daher haben nicht nur die Neueren, schon die Alten den Ausdruck des Aeschylos bombastisch und wild genannt.

Schon unter seinen Zeitgenossen und im nächsten Geschlecht konnten diesen Heros der Tragödie nur zweierlei Menschen recht verstehen: ganz naive Gemüther, oder gleich ihm durchgebildete. Jenen war der Kreis und die Thätigkeit heiliger Gestalten theils, wie er sie voraussetzte, gegenwärtig, theils ebendarum, wie er sie consequent ausgestaltete, faßlich, und aus beiden Gründen so, wie er sie bezog und deutete, erbaulich. Denn ihr Herz hatte denselben Werth der Göttergeschichten, zwar nicht sich gedeutet, aber in lebendiger Erfahrung und Anschauung empfunden. Auf Solche mußte die ganze Erscheinungsseite seiner Gedichte ihre volle, stets bestimmt ergreifende und mitnehmende Wirkung üben. Und so, hineinversetzt in die Mitte der dichterischen Begeisterung, wurden sie auch des ganzen Sinnes, nicht als eines Lehrsatzes, aber in der Energie der Vorstellung und Ueberzeugung theilhaftig. Die Gebildeten seiner Zeit, da sie zum Theil schon von anderen Grundlagen aus und meist in anderen Richtungen wie er sich bewegten, waren viel seltener geeignet ihn ganz zu fassen.

Wir können dies aus Aristophanes abnehmen. Sein Dikäopolis in den Acharnern und Strepsiades in den Wolken, beides Rollen, die viel vom naiven Charakter des alten Atheners, von seiner natürlichen und nationellen Bildung haben, sind, ein volles Menschenalter nach Aeschylos' Tode, noch eifrige Liebhaber seiner Tragödien. Jener zählt (gleich im Prolog) unter seinen Schmerzen auf, daß er, in Erwartung ein Stück von Aeschylos zu sehen, mit offnem Munde dagesessen, als der Herold den nüchternen Theognis aufgerufen mit seinem Chore hereinzuziehn:

Wie fuhr mir dieses grimmig etwa nicht in's Herz!

Und Strepsiades, der, wie gern er auch möchte, aus seiner altattischen Haut nicht fahren kann, fühlt ganz ähnlich für den Lieblingsdichter. Daß sein moderner Sohn beim Mahle nicht

ſingen wollte, den Simonides einen ſchlechten Dichter nannte, hat er, ſo hart es ihm war, noch ertragen. Als aber der Junge ſeine Aufforderung, einen Myrtenzweig zur Hand zu nehmen und etwas von Aeſchylos zu recitiren, mit einer modiſchen Kritik über dieſen beantwortet:

Wie meint ihr da, daß ſich das Herz im Buſen mir empörte!

Und der Gott der dramatiſchen Feſtfreuden ſelbſt, der Dionyſos in den Fröſchen, der ebenſo komiſch als wahr das attiſche Publikum mit ſeinem Sinn und Leichtſinn, alten und neuen Geſchmack, doch im Spiel mit ſeiner Neigung zum älteren Geiſte darſtellt, muß ſich erſt von Euripides belehren laſſen, daß er Aeſchylos und deſſen tragiſche Mittel ſich nur aus Einfalt habe imponiren laſſen. Gegen den Schluß aber ſagt er doch wieder:

Der ſcheint gewitzt mir, den da hab' ich lieb —

den Aeſchylos, den er dann auch wirklich vorzieht. Die letztere Komödie überhaupt, in ihrer ſo wunderbaren Verſchmelzung der verſtändigſten Kritik mit barockem Scherz und freiem Witz, läßt genug erkennen, welcher Art die Zuſchauer waren, die für Aeſchylos' Dichtung am meiſten Empfänglichkeit hatten. Es waren die rechtgläubigen Volksmänner, die botmäßigen Bürger, tüchtigen Krieger, Seemänner, die derben, aber biedern Söhne der alten Zucht.

Für ſolche Leute war die Macht der Darſtellung, wie ſie Aeſchylos übte, eine natürliche, und ſie ließen ſich mit Unbefangenheit in ſeinen Standpunkt verſetzen. In der Hingebung ward keine Schwierigkeit fühlbar. Für die Gebildeten aber, die ſelbſtändig auffaſſen wollen, trat ſie ein. Dafür gibt ebenfalls Ariſtophanes Zeugniß, und es erklärt ſich aus ihrem Charakter und Bildungsgang. Der praktiſche Charakter der geiſtreichen Athener, die eigenthümlich produktive und thätige Natur, die ſich ſtets in ihrem Ausgezeichneten plaſtiſch abſchloß, machte ſie zwar ſehr geſchickt, die praktiſche Stellung eines Mitlebenden von anderer Richtung gegen ſich und ihre Zwecke zu merken; um ſo weniger aber hatten ſie die Müße und Abſtraktion, ſich mit indifferenter Betrachtung in die theoretiſche Welt eines andern Charakters hineinzuverſetzen, zumal in eine Poeſie von ſo ſyſtematiſchem

Geiste. Die Natur dieser Poesie, diese Verbindung von Spekulation mit positiver Anschauung, worin der Witz und die Plastik symbolisch ist, fordert vom Reproduzirenden eine Unterwerfung des Verstandes oder ein verfolgendes Begreifen, von welchen die erstere weniger und das letztere mehr Selbstthätigkeit im Urtheilen voraussetzt, als insgemein die Gebildeten haben. Sie wenden Begriffe an, aber nicht die des Dichters, der ihnen darum verworren, maßlos, überstiegen erscheint.

Auch der deutsche Dichter, den man wegen der dogmatischen Verfassung seiner Poesie, der Symbolik in den Gestalten und Mitteln vielleicht am meisten dem Aeschylos vergleichen kann, Wolfram von Eschenbach, erhielt von Gebildeten seiner Zeit Prädikate, die das Entgegengesetzte seiner wirklichen sind. Seine Umfassung schien Willkür, und er ward dem Hasen verglichen, der auf ungemessenem Plan umherspringe. Seine Vertiefung schien Entfernung von der Natur, ein Entfremden der poetischen Gegenstände. Seine Consequenz ward für gesuchte Anstalt erklärt, für falsche Gelehrsamkeit, um schwächere Geister mit einem verworrenen Reichthum von Vorstellungen, mit Würfelworten und Meersand, zu täuschen, sie durch gemachten Tiefsinn, falsches Gold zu blenden, und die Einbildung durch dunkle Formeln zu frappiren, deren Sinn aus der Büchse genommen und Erklärung in schwarzen Büchern nachzusuchen sei. Sehr ähnlich wirft dem Aeschylos der aristophanische Euripides vor, daß er zwar in den Tag hinein gefaselt und drauflos gemengt, zugleich aber den hochfeierlichen Wundermacher gespielt, mit unnatürlichen Anstalten den Zuschauer gespannt und getäuscht, mit verworrenem Reichthum ihn überschüttet, und durch unbekannte Worte frappirt habe; nichts Klares: Greifadler, Bockhirsche, Roßhähne, pferdesteile Worte, die nicht leicht gedeutet werden mögen. Der Fehler wird ihm ebenfalls in den Charakter geschoben, als hochmüthige Absicht zu imponiren und zu mystifiziren. Freilich läßt der attische Komiker seinen Euripides übertreiben und dienen ihm diese Persiflagen neben Allem, was er in Handlung und Chor zur Schilderung des Aeschylos beibringt, gerade dazu, der Person dieses Dichters die grandiose Heroen-Figur und Physiognomie

zu geben, mit der sie aus der Neckerei so grotesk und erhaben zugleich hervortritt. Doch ist gewiß, daß Euripides im Durchschnitt ganz im Sinn der modernen Schule spricht, zu der sich auch der junge Pheidippides der Wolken bekannte:

Ich werd' auch gar den Aeschylos der Dichter Ersten achten,
Den Lärmebold, den Unbestand, Pausbacken, Klippenstürzer!

Dies Geschlecht konnte die getriebene und geprägte Sprache des Aeschylos nicht mehr ertragen. Was es für Leute waren und wie groß ihre Anzahl schon in dem damaligen Athen, lehrt wieder Aristophanes. An der Stelle der Frösche, wo er in dem Wettstreit der beiden Tragiker von der Vergleichung ihrer Stoffe und Gesinnungen zu der ihrer Sprache und Versformen übergehen will, bereitet er diese rhetorische Untersuchung, so spielend und lustig sie auch nachher behandelt wird, fein mit einer Wendung an's Publikum vor, die eine schlaue Captation, aber zugleich eine sehr ironische Schmeichelei ist.

Der Chor fordert diese Kämpfer auf:

Unterfanget euch, mit Feinheit loszugehn und mit Kritik!
War't ihr aber im Herzen bange, daß aus Mangel an Bildung dies
Publikum, was ihr als Kenner
Kritisirt, nicht verstehn wird:
Nein, da seid außer Furcht; die Sache steht jetzt nicht mehr so!
Exerzirte Leute sind es,
Und versehn mit feinem Büchlein, lernt ein Jeder Blick und Schick.
Von Natur schon trefflich sind sie,
Zugeschliffen obenein jetzt:
Fürchtet also nichts und packet
Alles an, vertrauend ganz der Kennerschaft des Publikums!

Schon studirte Aesthetiker also waren dazumal die Athener. Und diesen mißfiel Aeschylos in demselben Grade, als Euripides ihnen gefiel. Denn dem Euripides werden wiederholt in den Fröschen, und mehrmals im Gegensatz gegen Aeschylos, eben die Prädikate des Kennermäßigen, kritisch Feinen, Gebildeten, sowie der Gebrauch der Büchlein, wie hier den Zuschauern, beigelegt. Und demnach waren auch die Ausstellungen, die Euripides am Aeschylos macht, gewiß großentheils im Sinne dieser Zuschauer.

Wir sehen: der Vater der Tragödie wurde frühzeitig von den Studirenden schwierig und undeutlich gefunden. Wie tief ihr

Studium ging, ist eine andere Frage. Grade so tief wie jenes Compliment, das Aristophanes ihnen macht. Wie er es meint, zeigt eine frühere Stelle:

Sobald er herabkam [in die Unterwelt], spielt' Euripides sein Spiel
Den Straßenräubern und den Beutelschneidern vor,
Den Lotterbuben und Erzgaunern, welches Volk
Im Hades groß ist; und ihn hörend wurden die
Bei seinen Prozeßparaden, Finten, Schwenkungen
In den Himmel verrückt und erklärten ihn für den feinsten Geist.
Hierdurch ermuthigt, griff er nach dem Throne, der
Von Aeschylos besetzt war.

Xanthias.

Und ward nicht gejagt?

Aiakos.

Gott, nein! Das Volk schrie: prüfen gerichtlich solle man,
Wer unter den beiden in der Kunst der feinre sei.

Xanthias.

Das Volk der Schurken?

Aiakos.

Gott, ja, über die Maßen das!

Xanthias.

Und Andre gab's nicht, die sich für Aeschylos gewehrt?

Aiakos.

Von Belange schwach nur ist der Guten Theil, wie hier.

— — —

Xanthias.

Und wer wird eigentlich richten?

Aiakos.

Ja, das machte Noth;
Denn großen Mangel an feinen Köpfen fanden sie,
Da es selbst den Athenern Aeschylos nicht zugestand.

Xanthias.

Ueberzeugt vielleicht, daß ihrer viel Erzgauner sei'n.

Dieser herzhafte Hieb ist immerhin ebenso ernstlich als das nachherige Compliment. Und die Vorwürfe, die im Wortwechsel dem Euripides gemacht werden, daß durch seine Vorbilder der Sophistik die Athener zu Marktschwätzern, Affen und Betrügern geworden, haben zur thatsächlichen Grundlage wenigstens dies, daß im gleichzeitigen Geiste der Athener dieselbe zweideutige Aufklärung und Gewandtheit herrschte, wie zum Theil in Euripides' Dramen. Zwar an diesem selbst war sein unstät dialektischer,

halbkranker, halbverwegner Geist nicht Willkür, vielmehr Folge einer ohnehin eintretenden Auflösung der bisherigen Bildungswelt, einer Negativität, die bald in nothwendiger Entwicklung um sich griff. In Wahrheit verführte er also seine Zeitgenossen nicht mehr als sie ihn. Aber seine Dichtung hatte eine Wahlverwandtschaft zu ihren wachsenden Neigungen und neueren Ansichten. Und darum ist wahr, was Aristophanes merken läßt, daß nun die Aufgeklärten mehr ihm als dem Aeschylos zugethan waren, und an dem Letzteren das, was ihnen jetzt natürlich war, wie das, was ihnen gebildet und kunstreich schien, vermißten. Neuere haben nur, meiner Ansicht nach, allzurücksichtslos die Ausfälle des Komikers zu Buch getragen, nicht nur seine Angriffe auf Euripides, auch seine Schilderung des Aeschylos. Verweilen wir daher noch so lange dabei, um uns zu erinnern, warum die attischen Aesthetiker den Aeschylos gegen Euripides zurücksetzten, und wie weit etwa mit ihrem Urtheil Aristophanes übereinstimme.

Die alten Censoren des Aeschylos waren in demselben Irrthum, wie die neueren französischen und deutschen, wie noch jetzt viele Kritiker begriffen, daß man den Stil eines Dichters beurtheilen könne, ohne auf seine Ideen, Schlüsse, den Zusammenhang seiner Gedanken einzugehen. Als ob die Erhabenheit des Stils etwas anderes wäre, als der Eindrang mächtiger Ideen in die Sprache, die Strenge etwas anderes, als die gänzliche Unterwerfung des Ausdrucks unter den Gedanken, Anmuth etwas anderes, als reine Einstimmung der Seele und Form, und die Deutlichkeit mehr als ihr organisches Entsprechen! Immer also sind Gedanken und Sinn das Maßgebende, und es ist unmöglich, was man von Aeschylos behauptet hat, daß ein Stil zugleich strenge und ausschweifend, einfach und abgerissen, erhaben und unmäßig sei. Denn die Strenge ist das Gegentheil der Ausschweifung, die Abgerissenheit der Einfachheit, und eine Ausdehnung des Maßes in Form und Ausdruck, die nicht geboten und getragen wäre vom Gedanken, würde nie als Erhabenheit, vielmehr als Haltungslosigkeit und Schwäche empfunden werden. Wollte man aber diese Widersprüche auf verschiedene Stellen der

Gedichte vertheilen, so durfte man wenigstens einem Dichter von so krankhafter Disposition keinen Stil, man mußte ihm gänzliche Stillosigkeit und verwilderte Talente zuschreiben. Darin waren die attischen Kritiker des Aeschylos consequenter als die neueren, wie der aristophanische Pheidippides und sein Euripides darthun. Sie nannten den Dichter stillos, wie sie ihn finden mußten, da sie seine Formen nicht nach dem bildenden Geiste, sondern nach formellen Regeln beurtheilten. Und sie beurtheilten ihn so, weil die Glaubens- und Sittenwelt, in deren bestimmten Grenzen er schuf, ihren Seelen nicht mehr eingeprägt, das Mark daher seiner Formen und die Spannkraft der Glieder ihrem Verständniß entrückt war. Es war die Unbestimmtheit ihres eignen Sinnes und Verstandes, was sie den vollbestimmten Dichter für unbestimmt halten ließ. Und darum ist es keineswegs so einseitig als es scheinen kann, daß Aristophanes den Prozeß über den Werth des Aeschylos gegen Euripides auf das sittliche und religiöse Gebiet hinübergespielt und die Wendung der Athener von jenem zu diesem hin mit ihrer Entwöhnung von alter Sitte und Kraft, mit Verlockerung und Frivolität, Aushöhlung und Durchtriebenheit in unmittelbare Verbindung gesetzt hat.

In der That war der Anstoß dieser Jüngeren an der Form des Aeschylos nur Geständniß ihrer Entfremdung von seinem Inhalte, und Zeichen der formellen, rhetorischen Richtung ihrer eignen Bildung. Der Geist eines Zeitalters, in welchem eine volksthümliche Sinnesart und positive Bildung sich lockert und löst, wird jedesmal rhetorisch; denn die Rhetorik ist diejenige Bildung, die vom Inhalt absieht und die Form für sich schätzen und brauchen will. Wenn Dogmen und Herkommen ihre Kraft verlieren, muß an die Stelle der Darstellung und Ausgestaltung der Erweis und die Motivirung treten; wenn die Anschauung nicht mehr an ein System der Sitte befestigt ist, muß an die Stelle der Begeisterung und Erfüllung die Macht der Sympathie und Beredung treten; wenn Idealgestalten nicht mehr gelten, geht die Idealität in's abstrakte Urtheil, die Einbildung in's gemeine Bewußtsein. Jene bodenlose Stellung, die nichts als gegeben voraussetzen darf, sondern erst erzählen und motiviren

muß (wie Euripides in seinen Prologen und Expositionen), jenes Verfahren, welches seine Vorstellungen der Erkenntniß heimischer Gesittung nicht anvertrauen darf, sondern mittels Wirkung auf das System der Triebe und Gewinnung des gemeinen Verstandes durchsetzen muß (wie Euripides mittels Rührungen und Controversen), jener Vortrag, der nicht Bild aus Bild hervortreiben darf, sondern durch Thesen, Gedankenspäne und durch den Ton des gewöhnlichen Lebens dem prosaischen Hörer sich zueignen muß (wie Euripides in reflektirenden Selbstgesprächen und parlirenden Dialogen) —: es sind lauter Bedingungen und Thätigkeiten der Rhetorik.

Euripides hatte außerdem noch besondre Vorzüge, die uns hier nichts angehen. Soviel ist klar, daß seine Dichtungsform wie berechnet und die zusagendste sein mußte für eine Zeit absterbender Volksphantasie, in welcher sich formale Bildung und die Kunst der Prosa bethätigen.

Hierbei darf man jedoch nicht vergessen, daß dieser Uebergang in formale Bildung während der Jugend des Euripides erst im Entstehen und während seiner Mannesjahre noch im Kampf mit dem Volksgeiste war. Euripides befand sich daher bei seinem Auftritte noch nicht in der Stellung gegen das Publikum, die er oder seine Manier voraussetzte. Keineswegs forderte damals die Theatermenge schon die reflektirte Einführung und rhetorische Zubereitung des Mythus, wie sie dem Euripides und der kleineren Zahl der Zuschauer, die gleich ihm in die Anfänge der Spekulation und angewandten Dialektik gerathen waren, erforderlich oder interessant schien. Es war nur seine Reizbarkeit für die Widersprüche, welche im gemeinen Denken eine noch unbefangene Bildung nebeneinander bestehen ließ, es war seine Empfänglichkeit für die Versuche freien Denkens, womit in Athen um die Zeit seiner Reife Zenon und Anaxagoras vorgingen, was den Euripides früher als die meisten Zeitgenossen, und zu seiner eignen Beunruhigung, in der volksthümlichen Anschauung gestört hatte. Indem er daher, bald durch reflektirte Motivirung, bald durch einseitig praktische Anwendung, den herkömmlichen Stoffen der Kunst diejenige Form der Brauchbarkeit zu geben

suchte, in der sie für seinen Standpunkt erst natürlich oder bewerthet wurden, stand er noch gar nicht im Einvernehmen mit dem Volke, gar nicht im Vortheil gegen seine Nebenbuhler. Außer dem Antheil weniger ähnlich angeregter Köpfe hatte er höchstens für sich das Interesse eines originellen und eigensinnigen Denkers, eines kühnen und seltsamen Neuerers. Man thut ihm Unrecht, wenn man sagt, aus Nachgiebigkeit gegen die Menge oder Gefallsucht habe er seine Manier gewählt. Von unwillkürlichen Ansichten und Reizen des Talents gedrungen, betrat er suchend, auch unter Verstimmungen schwankend einen Weg, der nicht geebnet war. Er hat während einer fünfzigjährigen Laufbahn, wo er gegen zwanzigmal um den Preis kämpfte, nur fünfmal oder gar nur viermal ihn gewonnen. Und bereits vierzehn Jahre lang war er als Tragiker thätig, als er zum erstenmal siegte. Beweis genug, daß seine Kunstmittel keinen großen Anklang fanden, also auch nicht aus eitler Gefallsucht von ihm gewählt waren. Diese hätte ihn auf andere Straßen geleitet, von welchen man nicht behaupten kann, daß sie seinem Talent unzugänglich gewesen, wäre er nicht von theoretischen und didaktischen Interessen anderer Art bewegt worden. Solchen folgte er trotz der Gefahren, welchen er dabei sich aussetzte. Die Kritiker, welche von Euripides sagen: „Er strebt immer nur zu gefallen, gleichviel durch welche Mittel", hätten billig in den erhaltenen Tragödien bemerken sollen, wie er nicht selten Gelegenheit nimmt, dem Volke bittere Vorwürfe zu machen. Eine derselben ist ganz und gar darauf angelegt, den Terrorismus seiner Mitbürger zu züchtigen. Und so wie das Vornehme seiner Kunst, äußerlich nicht begünstigt, ihm eigen, so waren es auch die Mittel derselben, die er nicht etwa den Leistungen Anderer entnehmen konnte. Die oratorische Disposition der Vorstellung, die pathologische Ausführung, die Taktik von Reden und Gegenreden verdankt er keiner vorliegenden Rhetorik. Er griff sie mit eigner Reflexion aus dem Leben. Dies gilt auch von seiner Sprache, die ungeschminkt und doch gewählt, von einer geschäftsmäßigen und lebensähnlichen Biegsamkeit, oft vortrefflich schildernd, immer mundgerecht und faßlich ist. Aus Büchern konnte er sie nicht schöpfen. Nur An-

regung und einzelne Vortheile mochten ihm wenige Schriften und Vorbilder aus anderen Bezirken gewähren.

Euripides hatte in der ganzen Kunst der attischen Prosa eigentlich keinen Vorgänger, und daß er, sie zu bilden, das Bedeutendste gethan, was, auch verglichen mit späteren Leistungen, immer noch vorzüglich und musterhaft erschien, war ein Hauptgrund der Verehrung, die ihm nach seinem Leben so dauernd und in so hohem Grade zu Theil wurde.

Freilich stehen dem Euripides die Sophisten im Geiste und in der Zeit nahe. Doch blühten sie, als er auftrat, noch nicht in Athen, und herrschend wurde die Sophistik erst gegen das Ende seines Lebens. Ihre Nähe und Verwandtschaft beweist wohl, daß seine Richtung in der Kunst keine zufällige, sondern vorbestimmt in einer allgemeinen Bewegung, nicht aber, daß sie selbst schon Mode, nicht, daß sie ihm an die Hand gegeben war. Eher könnte man mit dem aristophanischen Aeschylos sagen, Euripides habe die Sophistik aufgebracht, wenn überall der Zeitgeist von einem Einzelnen angelegt würde. Früher wenigstens waren seine Symptome an Euripides, als die Epidemie der Sophisten. Wenn Euripides ein Schüler des Prodikos genannt wird, so kann dies kaum etwas mehr sagen, als daß die Sprache desselben den Grundsätzen des Prodikos angemessen ist: mäßig im Ausdruck und Bau und mit Auswahl bezeichnend. Denn als Prodikos in Athen lehrte, war Euripides ein Fünfziger und in zwanzigjähriger dramatischer Thätigkeit seine Manier schon ausgebildet. Protagoras, der einmal seine Vorlesungen in Euripides' Hause hielt (nach Andern bei Megakleides, nach Platon und dem Komiker Eupolis bei Kallias), blühte, der Bestimmung des Apollodoros zufolge, als Euripides den Vierzigen nahe oder wahrscheinlich in den Vierzigen war und leicht ein Dutzend Tragödien schon gedichtet hatte. In Athen aber scheint Protagoras erst später, zugleich mit Prodikos, Hippias und andern Sophisten gewirkt zu haben, sodaß Euripides' Bildung und Fertigkeiten unmöglich von Männern hergeleitet werden können, die zwischen seinem fünfzigsten und sechzigsten Lebensjahr erst anfingen, in die Studien vornehmer Athener einzugreifen. Auf die Entwick-

lung des Euripides kann mittelbar die Eriſtik der Eleaten von Einfluß geweſen, auch ſein hinlänglich bezeugter Umgang mit Anaxagoras eingetreten ſein, ehe er die Mitte ſeiner tragiſchen Laufbahn erreicht hatte. Dagegen war auf jeden Fall ſeine Art zu dichten in der Zeit ſchon entwickelt, als Verwandtſchaft des Sinnes und Strebens ihn etwa mit Prodikos und Protagoras zuſammenführte. Die Aufführung der Alkeſtis fällt vor die Zeit, in welcher den beſtimmteren Zeugniſſen zufolge dieſe Sophiſten zu Athen lehrten. Die Alkeſtis aber war zum mindeſten das ſiebzehnte Stück des Euripides, und in den mit ihr zugleich aufgeführten Stücken: Kreterinnen, Alkmeon, Telephos, läßt uns, was von den Fabeln und an Verſen auf uns gekommen iſt, mit Sicherheit die ſchon fertige euripideiſche Manier nach allen ihren Seiten erkennen.

Dieſe Abſchweifung zu Gunſten des Euripides hängt zuſammen mit der Frage nach dem Verhältniſſe des Aeſchylos zum Verſtändniß ſeiner Landsleute. Denn daß die formelle und dialektiſche Tendenz, wie ſie in Euripides hervortrat, nur allmälig allgemeiner und erſt gegen ſein Lebensende herrſchend wurde, dient mittelbar der Einſicht, daß die ältere Kunſt des Aeſchylos eine ächt volksthümliche und noch nach ſeinem Tode der Gehalt ihrer Stoffe und Mittel dem Gemeingefühl gültig war. Der Uebergang des Zeitgeſchmackes zu Euripides, bei welchem dieſe herkömmlichen Stoffe zu hypothetiſchen, die Mittel ſubjektive wurden, iſt darum in gleichem Fortſchritt Entfernung von der volksthümlichen Anſchauung und von der Würdigung des Aeſchylos. Und ſo beſtätigt es ſich, daß, wie der Stil eines Dichters beim Hinwegſehen von der Natur ſeiner Stoffe und Geſinnungen nicht mehr meßbar, ſo auch das äſthetiſche Urtheil der Menſchengeſchlechter von den Veränderungen ihrer Sittlichkeit und praktiſchen Richtungen nicht trennbar ſei.

Jener Uebergang in der attiſchen Bildung, inſofern er eben nicht ein äſthetiſcher allein, ſondern ein die ganze Sinnesweiſe des Volkes umgeſtaltender iſt, ſtellt ſich in der Thätigkeit und den Einflüſſen der Sophiſten und Rhetoren dar. Das war der allgemeine Uebergang, dem Euripides in ſeiner Poeſie vorſpielte

und dann gewissermaßen noch mit ihm ging. Zum Durchgriffe kam dieser neue Geist erst mit dem Falle der Staatsmacht, der im Jahr nach Euripides' Tode, in demselben, in dem Aristophanes die Frösche gab, sich entschied. Dieser Zufall und der Bildungsübergang in der Sophistik war ebensowohl Vorbereitung der attischen Philosophie und der methodischen Wissenschaft als ein Auflösen der väterlichen Gediegenheit; aber eine wirkliche Entsittlichung der Masse, unzüchtige Fertigkeit und lose Frechheit war davon nicht zu trennen. Diese Verschlechterung ebenso füglich als die Aufklärung konnte man das Werk der Sophisten nennen. Und wiefern Euripides durch Tendenz und Mittel ein Vorgänger und Mitarbeiter dieser Sophisten war, fällt auch auf seine Leistungen, wenngleich nur mittelbar, derselbe Vorwurf zurück und hängt andrerseits die Steigerung seines Werthes in den Augen der Athener, sowie die Geringschätzung des Aeschylos, mit ihrer sittlichen Verschlechterung in der That zusammen.

Insoweit folgt Aristophanes, wenn er die beiden Tragiker im Gegensatze und als Repräsentanten, den einen der guten alten, den andern der neuen schlechten Zeit darstellt, keiner komischen Willkür, sondern faktischen Verhältnissen. Allein wir haben für die Beurtheilung beider Dichter noch wohl zu unterscheiden zwischen ihrem Eingriffe in die Volksbildung und ihrem Charakter, zwischen dem Sinne, in dem sie dichteten, oder aber aufgefaßt werden konnten. Und man würde gleich sehr irren, wenn man dem Aeschylos bloß heroisch-politische Zwecke ohne Rücksicht auf schöne Form, und dem Euripides nur sophistische Kunst ohne Rücksicht auf das Wahre und Gute beizulegen, sich durch die Oberfläche des aristophanischen Lustspiels verführen ließe.

IV.

Shakespeare und Sophokles.

(Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft I [1865] S. 127—137.)

Poesie lebt von der Sitte; die Sitte hat überall ein vergängliches Theil. Das Leben jedes Volks bildet sich unter ganz besondern Bedingungen, und diese bestimmen die Entfaltung der menschlichen Fähigkeiten in ungleicher Weise und mischen ihrer Fassung in Sitte solche Bestandtheile und Vehikel bei, die in Rücksicht des Triebes und Verstandes der Fähigkeiten an sich zufällige, nichtsdestoweniger aber in dieser geschichtlichen Entwicklung einer Gesellschaft und Sitte von der Ausgestaltung derselben untrennbar und eben die besondere Physiognomie dieser Gesellschaft und dieser Zeit sind. Je abhängiger Sinn und Kraft einer Poesie von Bestandtheilen und Mitteln der Sitte ist, die eben nur für die besondere Lage und den besondern Gang ihrer Gesellschaft solche sind, um so mehr beschränkt sich die Wirksamkeit und Gültigkeit dieser Poesie auf den Umfang und die Dauer dieser Gesellschaft. Die meisten Erscheinungen der Poesie unterliegen dieser Beschränkung. Kommt die Volksbildung über diese Sittengestalt hinaus und gewinnt eine andere Physiognomie, so veraltet die bisherige Poesie. Geht die Culturrolle ab von diesem Volk und wandelt auf anderem Boden, so sinkt das Interesse seiner Poesie auf ein bloß historisches herab. In der Berührung der Culturvölker untereinander, die im Sittenprozeß des einzelnen auch Mitleidenschaften erzeugt, kann die

beschränkte Poesie einer vergänglichen Volkssitte auch auf Nachbarvölker und Folgezeiten Einfluß und Geltung erstrecken, die aber mit der Erschöpfung der Einflüsse und dem Verwinden der 128
Mitleidenschaft auch hier wieder zurücktreten müssen. Behauptet aber die Poesie einer Volksepoche Wahrheit und Macht auf die Geschlechter anderer Zeiten und Sitten und lebt fort in der Begeisterung verschiedener Völker, so ist diese Poesie klassisch: und das ist die allgemeine Eigenschaft, welche Shakespeares Drama mit dem des Sophokles gemein hat.

Ehemals ist der Begriff des Klassischen anders gefaßt worden. Mit dem Wiedererwachen der alten Literatur war auch die Tradition des Kanons von den griechischen Gelehrten auf die modernen herübergekommen. Man sah die ganze Bildungserbschaft des Alterthums als normal und mustergültig an und nannte in diesem Sinn alle alten Schriftsteller Klassiker. Deswegen hat man sich aber doch nicht enthalten die Rangliste unter ihnen nach eigenem Geschmack zu machen. In der Wiederherstellungsepoche dieser klassischen Literatur schätzten die italienischen Gelehrten den Pseudo-Musäus und ihren Landsmann Virgil über den Homer und den Tragiker Seneca über Sophokles. Hierauf nahm auch die französische Literatur ihren neuen Anlauf mit dem Bekenntniß der Musterhaftigkeit der alten, insbesondere der klassischen Norm des griechischen Dramas. Aber sehr bald nahm diese Confession die Wendung, daß die poetischen Franzosen die antiken Regeln richtiger auszufüllen glaubten als ihre griechischen Vorbilder vermocht, und während sie über die großen Dramatiker Athens mißverständlich und endlich so wegwerfend urtheilten wie Voltaire über Aristophanes, für die wahren Klassiker sich selbst hielten. Und so haben zunächst sie und ihre Formen auch den romanischen und germanischen Nachbarvölkern aus Mitleidenschaft für klassisch gegolten. Allein es war eine kurze Täuschung. Damit, daß sie ausgegangen waren von der Nachahmung der antiken Poesie in Stoffen, Phantasiemotiven, Diktionsmitteln, daß sie die Oekonomie ihrer Darstellung nach der griechischen einzurichten suchten und die Abweichungen, wodurch sie dieselbe zu übertreffen glaubten, mit angelegentlichen

Rechtfertigungsabhandlungen ihrer Autorität abzukämpfen für nöthig fanden, damit bezeugten die französischen Klassiker thatsächlich die Wirkung und Geltung der antiken in der vermeintlichen Ueberflügelung selbst. Und nachdem ihr Anspruch auf eigene Klassicität, bei ihrer Nation befestigt, sich unter den Nachbarvölkern kaum auf die Dauer eines Menschenalters behauptet hatte, trat schon diejenige Bewegung der europäischen Geistesbildung in Deutschland herauf, für welche die Griechenkunst nur bedeutender, mächtiger, musterhafter war als in den vergangenen
129 Culturperioden. Nach nicht zwei Jahrhunderten geben uns Racines Gestalten den Eindruck einer altmodischen Affektation, die des Sophokles nach zwei Jahrtausenden den einer unverwüstlichen Natur. Das ist der Stempel des Klassischen, den die Zeit bekräftigt, wenn der von Akademien ertheilte verwittert. Denselben hat Shakespeare erhalten.

Bekanntlich war Shakespeare unter seinen Landsleuten zwar bei Leben in seiner Meisterschaft geschätzt, auch kurz nach seinem Tode noch gepriesen, fiel aber dann rasch in Vergessenheit und war im übrigen Europa ungekannt, während wandernde englische Schauspieler seine Theaterstücke in handwerksmäßigen Abformen herumtrugen. Als hundert Jahr nach seinem Tode die englische Literatur seine Werke wieder hervorzog, stand sie in der Mitleidenschaft des französischen Begriffs vom Klassischen. Wie ungleich nachtheiliger unter diesem Begriff das Urtheil über Shakespeare ausfallen mußte als über die vermeintlich übertroffenen alten Klassiker, haben die französischen Stimmführer selbst, zumal Voltaire, sehr unumwunden bloßgelegt. Er war ihnen geradezu der roheste Widerpart des Klassischen, der wildeste Manierist. Aber bei dieser nach England verpflanzten falschen Censur und beschränkten Verkennung nahm hier dennoch der wiederholte Antheil von Shakespeares Dichtungen mit einer unwillkürlich steigenden Wärme zu und führte sie auch auf die Bühne zurück. Die Abstrahlung dieses Wiederaufgangs nach Deutschland in Nachahmungen auf der Bühne und in Uebersetzungen erhob sich alsbald zu unbedingter Wirkung. Mit derselben siegreichen Kritik, mit welcher Lessing die prätendirte klassische Norm der Franzosen beseitigte

und die griechische als unveraltet und immer gültig hervorhob, stellte er der französischen Manier die Dramatik Shakespeares als echt und groß gegenüber. Und für die jungen produktiven Geister Deutschlands, deren Bewegung sich zu einer hohen Poesie entwickelte, war kein Vorbild in der Nähe so begeisternd, so hinreißend, so lebensvoll als das damals fast zweihundertjährige Shakespeares. Seitdem ist bei den Gebildeten Europas unter wechselnden Verstandesrichtungen und Sittenformen die Empfindung von der überlegenen Stärke und unversieglichen Frische dieses britischen Dichters überall so unabweislich geworden, daß seines Zeitgenossen Ben Jonson Urtheil: „Er war nicht Dichter einer, sondern jeder Zeit", sich auf das heiterste wiederholt hat in Goethes Epigramm:

Saturnus eig'ne Kinder frißt,
Hat irgend kein Gewissen,
Ohne Senf und Salz und wie ihr wißt
Verschlingt er euch den Bissen.
Shakespearen sollt' es auch ergehn
Nach hergebrachter Weise,
Den hebt mir auf, sagt Polyphem,
Daß ich zuletzt ihn speise.

Indem Goethe dieses Zeugniß überschreibt „Kronos als Kunstrichter", spricht er eben den Begriff des Klassischen aus, für den wir uns bekennen.

Man sollte nun meinen, einen Dichter, welchem Kronos sich vorbehalten hat dieses Adelsdiplom des Bestandes bis ans Ende der Dinge zu ertheilen, müsse er auch von Anfang schonen und pflegen und seinen Werken die Erhaltung in ihrer Reinheit sichern. Das findet sich aber nicht so. Homer z. B. ist uns doch heute noch im dritten Jahrtausend seiner Existenz das Epos aller Epen, allein die Textur seiner Werke den Gelehrten ein endloses Problem, und ihre ursprüngliche Gestalt zu erreichen, erklären die meisten für unmöglich. Die Dramen der klassischen Dichter Athens waren nach zweihundert Jahren schon nicht mehr vollständig erhalten, und der Text der erhaltenen so wenig der authentische, daß die damaligen Gelehrten Entstellungen durch spätere Hände darin fanden. Was endlich uns davon erübrigt

ist, ein sehr kleiner Bruchtheil, hat sich theils durch Verderbniß und Wegfall wesentlicher Theile, theils durch unechte Zusätze verändert ergeben, und mit dem Geschäft der Herstellung und Reinigung des Textes sind auch hier die wissenschaftlichen Pfleger ebensowenig fertig. Hat es hiernach ganz das Ansehen, als gehöre zum Begriff des Klassischen, daß seine ursprüngliche Gestalt tief in den Styx der Zeit getaucht und die hervorgezogene im Verhältniß zu ihr problematisch geworden sei, so ist es auch dieses Accidens des Klassischen, was Shakespeare mit Sophokles gemein hat. Daten der Ueberlieferung lassen die Annahme nicht zu, daß Sophokles, der gefeiertste Tragiker seiner Zeit, selbst Sorge getragen habe, seine sehr zahlreichen und kunstvoll ausgeführten Dramen in genauer Abschrift der Nachwelt zu hinterlassen. Wir lesen vielmehr, daß er seinem an Begabung ihm nachstehenden Sohne den Gebrauch seiner Poesie gestattet, der sie durch kalte Zusätze verlängert habe. Da von diesem und einem zweiten Nachkommen des Sophokles bezeugt ist, daß sie nach seinem Tode seine Stücke aufgeführt und Preise damit gewonnen, ist nicht vorauszusetzen, daß sie dabei der Aenderung
131 sich enthalten, die sich der eine bereits bei Lebzeiten des Vaters erlaubt hatte und die natürliche Berücksichtigung des Zeitgeschmacks bei solcher Nutznießung nahe legen mußte. In der That kann Kritik, daß es geschehen, an den sieben uns gebliebenen Stücken von Sophokles in nicht geringem Umfang wahrnehmen. Es verhält sich ganz gleichartig mit Shakespeares Werken. Zwar ist die Hälfte seiner Dramen schon während seines Lebens, manche zwei- und dreimal, einzelne viermal oder fünfmal im Druck herausgekommen, aber nicht durch seine Veranstaltung, noch unter seiner Aufsicht. Vielmehr waren diese Dramen Eigenthum der Bühnen, an deren Gewerbe Shakespeare Theilnehmer war und wurden wider das Interesse desselben von Unbefugten durch Nachschrift im Theater oder aus Rollen und dem Gedächtniß einzelner Schauspieler, bestenfalls nach erhaschter Abschrift eines Bühnenmanuskripts mit Mißverständnissen, Lücken und Surrogaten, Fehlern und Besserungsversuchen in Druck gegeben. Auch die Gesammtausgabe von Shakespeares Werken, die sieben Jahre

nach seinem Tode zuerst erschien, ist theils auf solche alte Einzeldrucke, theils auf Bühnenhandschriften sichtlich gegründet. Ihre Mängel und Correkturen sind solche, wie sie nicht sein könnten, hätte der Dichter selbst eine für den Druck verfaßte und durchgesehene Reinschrift seiner Dramen hinterlassen. Als die englischen Gelehrten im vorigen Jahrhundert auf die Texterklärung und Herausgabe dieser Dramen mehr und mehr Fleiß und Methode wandten, reichten sie keineswegs mit der Aufnahme irgend eines der alten Drucke aus, sondern waren genöthigt, durch häufige Reinigungen im Einzelnen und muthmaßliche Aenderungen einen faßlichen und dienlichen Sinn zu gewinnen. Diese Art von Herstellung, die den Engländern selbst ihren Shakespeare erst wieder lesbar und uns übersetzbar gemacht hat, enthält natürlich im Engern und Einzelnen so viel Relatives, daß die kritische Arbeit noch immer fortwährt. Nicht minder läßt die mittelbare Art der Textüberlieferung, wodurch diese Arbeit nöthig gemacht wird, Zweifeln Raum, die beziehungsweis über die Echtheit ganzer, einst mit Shakespeares Namen gedruckter Schauspiele, sowie darüber sich erheben, ob in den sicher echten, da sie nur durch Bühnenmanuskripte fortgepflanzt sind, manche Partien nicht durch Zumischungen und Aenderungen der Praktiker entstellt seien. Die problematische Form der Erhaltung, unbeschadet der Dauer ausgezeichneter Wirkung, hat also der englische Dichter mit dem alten griechischen gemein und er ist, wie dieser, dadurch klassisch, daß er für jedes bildungskräftige Geschlecht der europäischen Menschheit einerseits eine unmittelbare, unwillkürlich be- 132
geisternde Macht, andererseits Gegenstand eines nothwendig immer noch emsig vermittelnden Studiums ist.

Die Venus von Milo ist verstümmelt und beschädigt, und athmet gleichwohl eine höhere Anmuth, ein unwiderstehlicheres Leben als die unversehrten Venusstatuen von Canova und von Thorwaldsen. Man hat bei ihr einen Arm mit einem Apfelzweig gefunden, der als eine schlechte Restauration des späteren Alterthums erkannt und bei Seite gelegt worden ist. Nicht weniger verstümmelt und dazu entstellt durch spätere Zuthaten, welche die Philologen nachgerade sich entschließen müssen auch

bei Seite zu legen, sind uns des Sophokles Dramen erhalten. Wenn sie dennoch auf die tüchtigsten Geister entfernter Zeit eine große Wirkung geübt haben und noch üben, so muß der Grund, wie bei jener Statue des göttlichen Weibes, die hohe Wahrheit des Kernbaus und ein so mächtiger Ausdruck des organischen Motivs in der Form und Oberfläche sein, daß er der Empfindung das totale Leben gibt, dessen vollkommener Anhauch aus Hauptgliedern die Mängel einzelner Theile überschwingt. Dies ist entschieden bei Sophokles der Fall. Immer drückt in seinen Dramen ein totaler Wille sich aus, der aus dem Grunde des Menschenwesens kommt und in der vorgehenden Erschöpfung eines ebenso totalen Widerspruchs die ganze Persönlichkeit zur Darstellung bringt. Diese in Hauptmomenten erhaltene Wahrheit und Gehaltstärke trifft in uns den ganzen Menschen und hebt ihn weg über falsches Beiwerk und Lücken. Und wieder ist es auch diese innere Gleichheit mit Sophokles, die den virtuosen Briten zum Klassiker macht. Ueberall ist bei Shakespeare ein tiefmenschlicher Charaktergehalt in Arbeit und quillt aus den Hauptmotiven und Contrasten der Handlung so mächtig heraus, daß seine Dramen trotz der argen Entstellungen, unter welchen sie auf die englische Bühne zurückkehrten und auf der deutschen nachgeahmt wurden, eine steigende Anziehung übten. Und als in den Ausgaben seiner Werke die Textreinigung und Herstellung auf einen erheblichen Grad gestiegen und uns Deutschen das Glück vorzüglicher Uebersetzungen geworden war, gewann die Intensität und volle Lebensform der Shakespeare'schen Charakteristik einen solchen Zauber, daß Viele von problematischen Bestandtheilen dieser Werke gar nichts mehr hören und auch so Manches, was abfallend, unverhältnißmäßig, niedrig ausgelassen gemahnt, als originell, wesentlich und vortrefflich durchaus anerkannt wissen wollten. Aber auch wer gegen die Orthodoxie
133 hinsichtlich der Faktur des Shakespeare-Textes gewisse Exceptionen zu machen hat, wird nichsdestoweniger urtheilen, daß dieser Meister, was Totalität der Figuren und Gegenwart des Charakters in der Energie des Handlungsmotives betrifft, dem griechischen Tragiker nicht nachstehe. Eher wird man umgekehrt sagen,

er sei hierin größer, indem er sowohl ein zugleich größeres Register von Charakteren aufführe, als auch den einzelnen mit reicherer Bestimmtheit zur Erscheinung bringe. Das ist wohl wahr, aber nicht so unbedingt als es den Anschein hat. Hätten wir statt der sieben uns gebliebenen Stücke die hundertunddreizehn von Sophokles, welche die griechischen Gelehrten anerkannten, oder um mich nach meiner Ueberzeugung auszudrücken, hätten wir von den achtundzwanzig Compositionen des Sophokles, deren jede als zusammenhängende dramatische Dichtung einem Schauspiel von Shakespeare (nach dem Quantitätsmaß) zu vergleichen wäre, alle oder die Mehrzahl ganz, statt daß wir von vier solcher Compositionen nur je einen vierten Theil und eine fünfte auch nicht rein und ganz haben: dann erst würden wir über den Umfang der Charaktertypen von Sophokles zu urtheilen im Stande sein. Aus verlornen Dramen, deren Inhalt uns aber mittelbar ersichtlich ist, und aus etlichen abgerissenen Bruchstücken treten uns eigenthümlich bedeutende Gestalten wohlunterscheidbar entgegen. Dann die besondere Weise der Charakteristik, die sich für seine Satyrspiele nach Ueberresten andeutet, und wiederum die andere Figurenzeichnung in jener Dramenart, die, wie die Andromeda und die Helena des Sophokles, zu seinen pathetischen Tragödien sich ungefähr so verhält, wie Shakespeares Lustspiele zu dessen Trauerspielen — alles dies weist auf eine viel größere Mannigfaltigkeit der Charakterplastik des attischen Meisters, als ein Leser unserer sieben Stücke voraussetzen mag.

Wenn ich dabei immer zugebe, daß bei Shakespeare die Individualisirung weiter geht, so darf dies doch nicht einfach als ein höherer Grad des gleichen Meisterzugs bezeichnet werden. Es ist des merklichen Details mehr in seiner Charakteristik, aber nicht hierdurch eben ist die Fülle, die Totalität in der Form größer. Vielmehr gehört dieser Unterschied der Technik Shakespeares von der sophokleischen mit dem allgemeineren zusammen, der jedem zuerst in's Auge fällt, daß bei ihm das Nebeneinander der Personen, Orte, Verläufe, Zusammenauftritte viel zahlreicher ist. Allein diese Vervielfältigung als solche verbürgt weder die poetische Totalität, noch drückt sie den Vorzug des Shakespeare-

schen Dramas aus. Er hat sich zu derselben im Gegentheil
134 mäßigend verhalten. Denn diese vieltheilige Ausbreitung war
größer in Schauspielen, die Shakespeare im Angang seiner Kunstübung vorfand; und daß er sie beschränkt und concentrirt hat, war sein Vorzug. Was seine Größe macht, ist die Zeichnung des Charakters für die Handlung, der Handlung für den Charakter, daß jener diese ausfüllt, diese jenen erschöpft, dadurch die Handlung sinnvoll, der Charakter völlige Wirklichkeit und vermöge dieser Einheit des Vieltheiligen ein concretes Ganze wird. Diese wesentlich dramatische Größe hat er mit Sophokles gemein. Sophokles dichtet vollkommen plastisch. Wie das gelungene Motiv eines Standbildes den Werth hat, daß es in einer völligen Bestimmtheit, in einem prägnanten Moment den ganzen Zusammenhang der organischen Gestalt und die Weseneinheit derselben in ihrer Form entwickelt und abschließt, so drückt bei Sophokles das Wollen und Pathos seiner tragischen Gestalten in momentaner Energie und vollgemessener Bestimmtheit ihre Einheit mit sich, in der Entäußerung und in der Auflösung ihres Pathos ihr totales Wesen aus. Ganz dieser Charakterplastik zu vergleichen ist z. B. ein Macbeth von Shakespeare. Wie dieser in seinem Denken und Begehren, Ueberlegen und Entschließen, in seinem Entsetzen, Ringen, Trotzen, seinem Wüthen und Vergrimmen sich austrägt, erscheint er gewachsen und geeignet, einen so gräßlichen Lauf durch blutige Verbrechen in tyrannische Entmenschung mit furchtbarer Wahrheit auszufüllen. Die Spannkraft seines Gefühls, die Schärfe des Verstandes, die Zähigkeit seines Willens werden gemessen und ausgeschöpft in diesem Höllendienst heißhungriger Selbsterhöhung und verruchter Selbstbehauptung. Das Bewußtsein der Gerechtigkeit, der Reinheit, des Friedens im Grund seiner Seele steigt um so mächtiger in ihm empor, je mehr er sich's zum Feind, zum Richter, zum Peiniger macht. Noch im letzten wildfrechen Pochen auf den Wahnsinn seiner Unbesiegbarkeit spricht er mit eisiger Nüchternheit die ganze Verrottung seines Daseins aus. Von Anfang her in seinen Auseinandersetzungen mit sich geht immer beredter durch seine blutrunkenen Zerwürfnisse mit aller Menschlichkeit die erhabene

Klarheit, daß der Mensch nicht mit der ausgelassensten Gewalt den ewigen Gesetzen seines Wesens und ihrer Allgegenwart zu entgehen vermag. Wäre diese durchgeführte Grundwahrheit nicht in Shakespeares Handlungen, wie in jenen des alten Meisters, so müßte ihre Unsterblichkeit als unerklärliche Laune des Kronos erscheinen. Daß diese Dichter das Entgegengesetzte als Gleiches, das Besondere als Allgemeines auszudrücken wissen, daß sie das Allgemeine als Concretes vergegenwärtigen, dies macht begreiflich, daß über Aenderungen der Zeiten und Völker hinweg die humane Bildung immer wieder von ihnen bewegt wird, und ist der innere Grund, durch den sie gleichsehr klassisch sind.

Diese Hauptstärke der beiden weit voneinander abstehenden Koryphäen durch alle Kategorieen ihrer Darstellung zu verfolgen, wäre viel. In einem Bezug aber kann hier schließlich das Merkmal noch erörtert werden, welches wir nothwendig vorausgesetzt in der Erfahrung erkannten, daß trotz der mißlichen Erhaltung der klassischen Werke und der Beeinträchtigung in der Wiederauflage, die Totalität ihrer Form sich fühlbar machte. Wenn uns dies das Gleichniß der verstümmelten Antike, die trotzdem mit eminentem Leben imponirt, dahin erklärt hat, daß bei einem solchen Kunstwerk die Vollkommenheit, um auch aus dem Theil ganz empfunden zu werden, bis in die Oberfläche geführt sein müsse: so werden wir die extreme Ausführung bei Sophokles und Shakespeare auch in dieser Hinsicht gleich finden. Es ist nämlich bei ihnen beiden die eigentliche und durchgängig herrschende Ausführung die der poetischen Sprache.

Ist schon die Oekonomie des Griechen einfacher und von einer größeren plastischen Stetigkeit, die des Briten vielfältiger und von einer reflexvollen, malerischen Mannigfaltigkeit: das haben sie miteinander gemein, daß ihr Kunstwerk sich selbst begrenzt, weil es in einem und demselben specifischen Mittel sich vollendet. Die darstellende Sprache ist bei beiden ebensowohl Scene und Zeitrhythmus als innere Handlung. Bei den Griechen und im Shakespeare'schen Theater verhielt sich die Bühne zu der Scene, welche die dramatische Rede veranschaulichte, wesentlich schematisch. Der Unterschied von Unterbühne und Ober-

bühne mit der Seite der Landschaft und Seite der Stadt war bei beiden ganz ähnlich nur Projection für diejenige specifische Schilderung der Oertlichkeit, die aus der Rede in die Phantasie des Zuschauers floß. Sophokles hatte zwar eine Art Decoration, die indessen wenig detaillirend war und wenig wechselte; sein dramatisches Gedicht bringt aber das Locale so mit sich, daß es uns aus der Schrift ohne beigefügte Bühnenanweisung völlig bestimmt entgegensieht. Etwas Weniges von Decorationsstücken kommt auch im Inventar der englischen Bühne aus Shakespeares Tagen vor, aber nur als ganz untergeordnetes Substrat jenes Imaginationszaubers, mit dem uns der Dichter jetzt in Wald, jetzt in Königssaal, auf die Hochklippe über schwindelndem Abgrund, auf das sturmbewegte Schiff, vor den muffigstaffirten Apothekerladen, in die Gartensommernacht, in die schaudervolle
136 Gruft versetzt. In Sophokles' Drama sonderte kein Vorhangfall die Akte: die Poesie selbst, die anschwellenden und abrauschenden Chorgesänge sonderten die Gruppen von Reden, Wechselrecitation, Dialogen, und das gleiche Kunstelement, das beseelte Wort, war wie Inhalt, so auch Rahmen der Vorstellung. Nicht minder ist das Shakespeare'sche Drama ein im Erguß der Poesie ununterbrochen sich aufrollendes, vertiefendes und abschließendes Bild. Die Eintheilung in Akte ist an seinen Stücken erst hundert Jahre nach ihm vorgenommen worden. Shakespeare, da er die Zeiten seiner Handlungen in dem unendlich elastischen Mittel der dichterisch-malerischen Massenproportion articulirte, durch den Wechsel von Jambus und Prosa, wie von Stimmungsgraden, sie in der Continuität auseinanderhielt, bedurfte keiner Interpunctionen durch Klingel und Stangenfall, und da er seine Scenen mit geistigem Zauberstab sicher aufstellte und wechselte, brauchte er sie nicht nach dem Regulativ des Guckkastenschiebwerks zu dehnen oder wegzuschneiden.

Die schöpferische, durchaus bestimmende, Vorstellung bindende und lösende Sprache blieb also bei dem Briten wie dem Griechen auf der Bühne selbst der autonome Dramaturg. Sie ließen keine prosaische Realität aufkommen, nur die durch den Geist hindurchgegangene, keine roh-sinnliche Vorstellung, nur die an

dem totalthätigen Bewußtsein entzündete, das sie bildet, wandelt und in ihrer Wandlung sich erhält, ohne von ihr unterbrochen zu werden. Sie behaupteten die Energie des Organs der Dichtung, welches ausschließlich die Phantasie ist, bis in die Oberfläche, und das ist ein wesentlicher Zug ihrer klassischen Reinheit und Totalität.

Es ist daher unrichtig, wenn man sagt: zu Shakespeares Zeit war die Bühne noch in der Kindheit, das Publikum machte bescheidnere Ansprüche an sie als unsere in Bildung vorgeschrittene Zeit. Im Gegentheil: Shakespeares Publikum war bildungswilliger und begeisterungsfähiger. Es wollte vor allem den Dichter hören, wollte mit Verstand und Laune, mit gehaltvoller Leidenschaft und dialektischem Witz, mit der Unerschöpflichkeit der Seele beschäftigt werden, nicht mit gemaltem Papier, Schnur- und Walzenwerk. Es verlangte Welt, Handlung, Lust- und Schreckensgetümmel, Gewitter und Schlacht, aber nicht optisch mechanisch, sondern durch die imaginirende Gewandtheit und sympathetische Macht der dramatischen Rede. Es wollte seine Phantasie in Schwung gesetzt und erhalten, wollte durch den Geist seine Empfindung gehoben und suchte so und fand bei Shakespeare einen Genuß, der in dem Grade höher sein konnte und mußte, als er entfernt von trägem Sinneweiden und passivem 137
Aufnehmen, eine gesteigerte Selbstthätigkeit, eine totale Energie des Zuschauers wie des Dichters war.

Die Abwesenheit von dirimirenden Aktschlüssen im Shakespeare'schen Drama ist nichts Zufälliges, noch minder eine Unbequemlichkeit. Diese Continuität ist ein natürliches Attribut seines Agens, des schöpferischen Wortes, welches nicht buchstabirend und syllabirend, sondern fließend gesprochen sein will als identisches Dasein des Gedankens. Und weil hier der geflügelte Gedanke der Gesammtactor ist, gehört eine gewisse Rapidität entschieden zum Charakter dieses poesievollen Schauspiels. Denn die „Leichtigkeit", wie sie Hamlet verlangt, die „linde Geschmeidigkeit mitten im Wirbel der Leidenschaft", ist ein Symptom der Phantasiewärme und eine Bedingung ihrer Mittheilung und Strömungsfortleitung. Es ist dem innern Wesen dieser Action gemäß, daß

ſie die Scene ungehemmt und öfter und für kurze Auftritte zwiſchen längeren wechſelt, und nur in ſolcher Freiheit und Lückenloſigkeit der Bewegung gehen die Fäden des Phantaſiegeſpinnſtes zu dem lebensvollen Bilde, die aufgebotenen Sinne und Gemüthskräfte des Zuſchauers zu der ineinandergreifenden Bethätigung zuſammen, worin der genialſte Dramatiker, ganz verſtanden, uns zu vollkommenen Menſchen und den Moment zum unendlichen Genuſſe macht.

V.

Ueber Shakespeares Sommernachtstraum.

(Blätter für literarische Unterhaltung 1844, 4.—8. Januar. Wiederabgedruckt im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft XVII [1882] S. 100—127.)

Den ursprünglichen Anlaß und Zweck dieser kleinen Abhandlung bezeichnete das Vorwort:

„Die Darstellung auf der Hofbühne in Berlin hat das Interesse an diesem Drama kürzlich aufgefrischt. Die meisten Stimmen über die Aufführung waren günstig. Ansichten jedoch über die Dichtung selbst, die gleichzeitig hervortraten, schienen mir wenig bezeichnend, zum Theil grundfalsch. Auch englische Erklärer haben dies Gedicht unglaublich schief beurtheilt. A. W. Schlegels Bemerkungen halten sich sehr im Allgemeinen. Tiecks treffende Würdigung ist mehr andeutend als entwickelnd. Vielleicht wird daher die nachstehende Betrachtung nicht ganz überflüssig erscheinen, die sich über die Originalität dieses Lustspiels und seinen Werth, die Zeit seiner Entstehung und Aufführung, seine äußeren Anlässe und seine innere Einheit und Wahrheit hoffentlich nicht zu weitläufig verbreitet."

Die damals in diesem Sinne geführte Betrachtung der diesseit und jenseit des Kanals weitergetriebenen Shakespeare-Forschung und Erläuterung unverändert wieder aufzulegen, halte ich, insofern mit diesen Fortschritten der Shakespeare-Gelehrsamkeit wesentliche Züge meiner Auffassung und Schilde- 101
rung durch ein bereichertes Beweismaterial verstärkt und bestätigt worden sind, für wohlzulässig; rücksichtlich aber der Motive des „Sommernachtstraum", deren Auslegung und Beurtheilung unter den neueren und neuesten Shakespeare-Interpreten noch controvers ist, scheint mir den Staub von meiner alten Abhandlung zu blasen und die Stellung, die ich darin zu diesen Motiven genommen, in Erinnerung zu bringen gar nicht unzeitig. Dies nicht darum, weil meine Behandlung dieser Motive mit den Urtheilen unserer bedeutendsten Shakespeare-Hermeneuten entweder übereintrifft oder wohl verträglich ist. Dies gereicht nur mir zu Satisfaktion, während Andern

der Hinzutritt meines Votums zu den ungleich gewichtvolleren eines Delius oder ten Brink unerheblich heißen darf. Hingegen möcht' ich darauf Nachdruck legen, daß in meiner Abhandlung die Analyse dieser und der übrigen Motive der Dichtung ihre Bedeutung als concreter Bestandtheile einer ganzen und reinen Komödie entwickelt und sie in der sinnreichen Einheit erklärt, wozu sie der totale Witz des phantasievollen Dichters verbunden hat: während bis in die neueste Zeit die ästhetische Kritik derjenigen deutschen wie englischen Gelehrten, welche die Charakteristik der Shakespeare'schen Poesie mittels Analyse der Gedichte und Auslegung der Gestalten und Motive seiner Dramen verfolgen, am wenigsten befriedigend gerade in der Behandlung der Komödien erscheint, über diese die gelesensten Vermittler des Umgangs der Gebildeten mit dem großen Briten einen mehr oder minder schief angelegten, vom Kern der Dichtung ablenkenden, ja wohl grundverkehrten Unterricht ausspinnen.

Des Shakespeare'schen Sommernachtstraum Originalität.

Gewiß hat der „Sommernachtstraum" bei seinem ersten Erscheinen sich einer glücklichen Wirkung erfreut. Seine Erwähnung bei Zeitgenossen, noch mehr der Umstand spricht dafür, daß die darin entwickelten Vorstellungen von Elfenzauber auf manche bald darauf folgende Schauspiele und romantische Erzählungen anderer Dichter sichtbaren Einfluß übten. Dann sind noch im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts und bis nach der Mitte des 18. mehrere Maskendramen und Opern in England erschienen (Malone zählt sieben), die wesentlich aus dem Sommernachtstraum geschöpft und ihm nachgebildet waren. Schwerer ist die Frage zu erledigen, ob Shakespeare seinerseits Erfinder dieses Lustspiels gewesen, oder ob er darin schon vorhandene Fabeln vielleicht nur umgebildet, vielleicht geschickt verwoben habe. Indessen
102 ist mir nicht bekannt, daß irgendwo eine wesentliche Abhängigkeit dieser Dichtung von einer ältern wäre dargethan worden. Was die Commentatoren unter solchem Gesichtspunkte beigebracht haben, beweist nur, daß die Elemente, keineswegs aber die bestimmten Motive des Shakespeare'schen Gedichts theils im Volksglauben und Volksmärchen, theils in der poetischen Literatur seiner Zeit vorhanden waren.[1])

[1]) S. Delius, Shakesp. V Einl. S. II. VII. ten Brink, Jahrb. XIII S. 95. 97. 103. Elze, Jahrb. III S. 154 flg.

Die angenommene Zeit, in welcher der „Sommernachtstraum“ spielt, ist die Vermählungsfeier des griechischen Fabelhelden Theseus mit der Amazonenkönigin Hippolyta. Theseus und Hippolyta waren allerdings schon vor Shakespeare Personen epischer Gedichte und Romane, in welchen Theseus wie bei Shakespeare Herzog von Athen hieß und in chevaleresken Charakterzügen und Abenteuern geschildert war. Auch Philostratus — bei Shakespeare Aufseher der Lustbarkeiten an Theseus' Hofe — kam als dessen Kammerherr in Chaucers Knigths-Tale schon vor. Aber die Aufnahme dieser Figuren brachte mit nichten die komischen Vorgänge mit sich, welche Shakespeare im „Sommernachtstraum“ unter ihren Augen und zum Theil ihrer Mitwirkung spielen läßt. Diese Vorgänge, die erst das Drama und seinen Witz ausmachen, konnte man in keiner Theseus-Fabel nachweisen.

Als gleichzeitig mit diesen Vorfällen, die der Dichter nach Athen verlegt, stellt er einen Zwist im Feenreiche zwischen Oberon und Titania dar, und setzt diesen Zwist und seine Versöhnung mit der komischen Entwicklung jener Vorfälle in Verbindung. Gewiß ist, daß auch die Namen Oberon und Titania für König und Königin der Elfen nicht von Shakespeare erfunden sind.[1]) Sie waren schon in französischer Ritterpoesie gegeben; und wie die Grundform des Namens Oberon, so stammen die Hauptbegriffe des Elfenreichs aus alter nordischer Religion und Sage, die im britischen Volke in mannigfaltigem Aberglauben fortlebte Von gleichem Ursprung und Alter ist auch die Figur des Puck, den Shakespeare als Diener des Oberon vorstellt, und der in England, zumal unter dem verbreiteten Namen Robin Goodfellow, in gleichzeitigen Dramen und abergläubischen Erzählungen seinen muthwilligen oder menschenfreundlichen Spuk trieb. Aber von den engern Zügen, in welchen Shakespeare die Zeichnung dieser eingebildeten Wesen vollendet hat, konnte man bloß theilweise finden, daß gleiche oder ähnliche bereits anderweitig, jedoch zer-

[1]) Zur Berichtigung siehe Delius a. a. O. II: „Titania als Name der Feenkönigin scheint sich vor dem Midsummernightsdream nicht zu finden; noch in Romeo and Juliet nennt Shakespeare die Feenkönigin mit ihrem herkömmlichen Namen Queen Mab.“

103 ſtreut, gegeben waren; und ſchon die Art, wie Shakespeare ſie ſammelte, mit leichter Sicherheit ausprägte und phantaſiereich ins Heiterſte umprägte, beweiſt vielmehr ſeine originelle Kraft. Man hat mit Grund behauptet, daß dieſe Maſchinerie des Elfenvolks ihre Einbürgerung in der Poeſie mit ſo vorherrſchend freundlicher, phantaſtiſch-lieblicher Bedeutung zumeiſt dem Shakespeare verdanke. Geſetzt übrigens, er hätte die Elfenſchilderung ſchon ganz ähnlich vorgefunden, ſo war doch hiermit ebenſo wenig wie mit den romanhaften Geſtalten des Theſeus und ſeiner Geliebten die komiſche Handlung gegeben, in der er dieſe luftigen Wunderweſen ſo anmuthig und ſo ergötzlich beſchäftigt. Sind es doch überall nicht die Geſtalten oder Charaktere als ſolche, ſondern die Kunſt ſie zu bethätigen und zu verknüpfen, worin die wahre Erfindung des Dichters, zumal des dramatiſchen, ſich zeigt.

Noch gehören zu den Figuren, welche der „Sommernachtstraum" in Bewegung ſetzt, die ehrlichen und komiſchen Handwerksleute von Athen, die es unternehmen, ihrem Herzog zu ſeinem Vermählungsfeſte eine rührende Komödie aufzuführen. Auf ihre Rechnung kommt ein gutes Theil von der Ergötzlichkeit des ganzen Luſtſpiels. Von dieſem Theil iſt denn ebenfalls vermuthet worden, daß er ein älterer, volksmäßiger Schwank geweſen, den der britiſche Dichter nur benutzt, nicht geſchaffen habe. Dieſe Vermuthung fand darin Anlaß, daß im Weſentlichen daſſelbe parodiſche Spiel unter den Werken des ſchleſiſchen Dichters Andreas Gryphius als ein eigenes Ganze vorkommt. Es führt hier den Titel: „Absurda comica oder Herr Peter Squenz, Schimpfſpiel." Im Namen Squenz kehrt der Quince des Shakespeare'ſchen Luſtſpiels wieder. Bei Shakespeare iſt Quince ein Zimmermann, bei Gryphius ein Schulmeiſter, bei Beiden aber verſammelt er eine Anzahl Handwerker um ſich, damit ſie die Tragikomödie „Pyramus und Thisbe" einſtudieren und vor ihrem Fürſten aufführen. Die Aufrufung und Vertheilung der Rollen unter dieſen ehrſamen Dilettanten, die Bedenklichkeiten und Schwierigkeiten, die ſie bei ihrem Vorhaben in Erwägung ziehen, und wie ſie ſich helfen mit dem Prologe, dem Löwen, der Wand und dem Mondſchein — dann die wirkliche

Aufführung am Fürſtenhofe, die reichlich belacht und bewitzelt wird —: dieſe Hauptzüge hat Gryphius mit Shakespeare gemein. Gryphius vermehrt den komiſchen Theaterapparat noch durch einen Brunnen, den, wie die Wand und den Mond, ebenfalls ein Mann vorſtellt, der, mit einer Gießkanne in der Hand, ſich als ſprachbegabter Brunnen ſelbſt bevorwortet. Den Pyramus gibt bei Gryphius des Königs luſtiger Rath, Pickelhäring, der lange nicht die ergötzliche Figur iſt wie bei Shakespeare der Spieler dieſer Rolle, der Weber Zettel (Bottom). Und von der Metamorphoſe, die dieſer erfährt, ſowie der wunderbaren Gunſt der Feenkönigin, die ihm zu Theil wird, hat der Schleſier nichts. 104
Außerdem iſt ſein Schimpfſpiel im Ganzen einfacher, in der Ausführung umſtändlicher, im Tone derber und niedriger, die Uebereinſtimmung der Fabel aber mit jenen Scenen bei Shakespeare viel zu groß, um zufällig zu ſein. Da nun Shakespeares „Sommernachtstraum" bereits im Jahre 1600 gedruckt erſchien, kann auf keinen Fall für Gryphius, der zwölf Jahre ſpäter erſt geboren wurde, die Erfindung in Anſpruch genommen werden. Gryphius aber beruft ſich ſeinerſeits auf eine andere Quelle. Er ſagt im Vorworte, es hätten ſich hier und da Gemüther gefunden, welche ſich für den Vater des „Peter Squenz" auszugeben weder Scheu noch Bedenken getragen. Damit er aber nicht länger Fremden ſeinen Urſprung zu danken habe, ſo wiſſe (redet er den Leſer an), „daß der um ganz Deutſchland wohlverdiente, und in allerhand Sprachen und mathematiſchen Wiſſenſchaften ausgeübte Mann, Daniel Schwenter, ſelbigen zum erſten zu Altdorff auf den Schauplatz geführet, von dannen er je länger je weiter gezogen, bis er endlich meinem liebſten Freunde begegnet" u. ſ. w. Daniel Schwenter, Profeſſor der Mathematik und morgenländiſchen Sprachen zu Altdorff, ſtarb erſt 1636. Alſo konnte auch er füglich aus Shakespeare ſchöpfen. Der Grund, aus welchem Käſtner (der Göttinger Hofrath) das Letztere bezweifelte, iſt nicht zwingend. Schwenter habe ein franzöſiſches Buch, das er einem ſeiner Werke zu Grunde legte, ſich von einem Andern überſetzen laſſen; folglich (meint Käſtner) ſei nicht wahrſcheinlich, daß er Engliſch verſtanden. Dieſer Schluß

ist nicht eben logisch; zulässiger wäre der, daß unter den allerhand Sprachen, deren Besitz Gryphius dem Schwenter zuschreibt, die englische gewesen sein könne. Wenigstens darf man nicht ohne Weiteres mit dem Göttinger Gelehrten zu der Ansicht fortschreiten: „Vermuthlich sind solche Spiele, wie die Märchen, unter allen Nationen herumgegangen und von Verschiedenen unterschiedlich ausgebildet worden.“ Hiergegen spricht zunächst, daß diese komischen Scenen nicht gerade den Charakter eines ursprünglich volksmäßigen Schwanks haben. Sie sind vielmehr ihrem Wesen nach Parodie des Volksmäßigen, welches darin von einer feinern Bildung belächelt und für diese durch Verkehrung seiner Intention ergötzlich wird. Dies, und daß diese Parodie als ihren vorausgesetzten Anlaß ein fürstliches Fest zu ihrer poetischen Einfassung hat, deutet eher den Charakter damaliger Hofspiele an. Diesen Charakter eines Hofspiels hat die Parodie um so mehr im Zusammenhang des ganzen „Sommernachtstraum.“ Hier nämlich bilden diese burlesken Scenen, wie Tieck treffend bemerkt, im Contraste gegen die idealen und anmuthigen Figuren, mit welchen sie verbunden sind, das, was man die Antimaske nannte, wenn bei höfischen Festspielen komisch-
105 reale Masken sich unter allegorische und feierliche mischten.[1]) Es zeigen sich also innere Gründe so wenig wie äußere, diesen Theil des „Sommernachtstraum“ für ein ursprünglich volksmäßiges Spiel zu halten, welches der englische Dichter aus einer verbreiteten Tradition geschöpft hätte. Sehen wir dann auf die Tragikomödie, die in dieser Antimaske eingespielt und vorgestellt wird, so ist sie gleichnamig einem Buche „Pyramus und Thisbe“, dessen Erscheinen im Register der Londoner Buchhändlergesellschaft unter dem Jahre 1562 vermerkt ist.[2]) Somit hindert nichts, anzunehmen, Shakespeare habe an einem einheimischen Produkte Anlaß für seine parodische Erfindung gefunden, sowie unbestreitbar einige Verse und Phrasen der letztern den Ton englischer Tragödien aus seiner Jugendzeit nachahmen. Von

[1]) Siehe den Excurs am Ende der Abhandlung.

[2]) Ueber die Verbreitung der Thisbe-Fabel in der englischen Belletristik zu Shakespeares Zeit siehe Elze, Jahrb. III S. 155.

keiner Seite also führt die Betrachtung dieser burlesken Partie über Momente hinaus, die dem Dichter im eigenen Lebenskreise nahe lagen. Und andererseits macht es keine Schwierigkeit, wenn ein schwächeres Nachbild dieser Schöpfung seines Witzes auf jenen Schwenter zurückgeführt wird. Schwenter, der in dem Menschenalter nach Shakespeare lebte, konnte diese Stücke aus dessen Gedicht — wenn er auch nicht Englisch verstand — aus der zweiten Hand haben. Denn es ist bekannt, daß gleich zu Anfang des 17. Jahrhunderts von den Niederlanden her durch Deutschland die sogenannten englischen Komödianten wanderten, welche mit großem Beifall „engländische Tragödien und Komödien" gaben, die schon 1620 im deutschen Druck erschienen. Sind auch diese gedruckten Nachbildungen schlechte, den Shakespeare'schen nicht zu vergleichende Dramen, warum sollten sich nicht auf demselben Wege auch ein paar der lustigsten Auftritte aus Shakespeare damals nach dem Continent haben verbreiten können? Demnach hat es die größere Wahrscheinlichkeit für sich, daß die ganze Partie der Handwerker und ihres lächerlichen Schauspiels ursprünglich dem Genius Shakespeares angehöre. Allein möchte immerhin künftig ein älteres Vorbild entdeckt werden, wonach die Abfassung bei Schwenter und Gryphius nicht mehr als ein zum Ganzen gemachter Theil, entlehnt aus dem britischen Dichter, erschiene, sondern als gleich einem ältern Ganzen, das Shakespeare nur bereichert und zu einem Theile seiner größern Dichtung gemacht hätte, so würde sein Dichterruhm nichts dadurch einbüßen. Auch so müßten wir gestehen: er hat diesen Schwank zu seinem Eigenthume durch den Reiz der Poesie erhoben, den nur er darüber ausgoß. Denn er wußte unter die zartesten Geburten der Dichtung, unter Elfen und Feenkönigin, diese burlesken Gestalten der- 106
gestalt zu mischen, daß ihre Leibhaftigkeit und Alltagswahrheit jenen lustigen und wunderbaren Wesen nothwendig eine glaubhaftere, vertrauliche Wirklichkeit und Nähe — die Anmuth aber und Zartheit dieser Wunderwesen ebenso natürlich jenen täppischen Handwerkern ein Rosenlicht, eine feine Beleuchtung mittheilt, worin ihr gutmüthig ungeschickter Dilettantismus in der Poesie doppelt komisch auffällt und doppelt harmlos glänzt.

Werth und Entstehungszeit.

Diese Einheit aber, diese höchst poetische Einheit des Gedichts ist noch mehr verkannt worden als die Originalität der Erfindung. Am weitesten in solcher Verkennung ist Malone gegangen. Er macht in seiner Chronologie der Shakespeare'schen Stücke zum Lobe des „Sommernachtstraum" einige, zum Tadel mehr, mitunter recht ungereimte Bemerkungen und schließt mit den Worten: „Daß ein Drama, dessen Hauptpersonen so charakterlos sind und die Fabel so mager und uninteressant, eine der frühesten Compositionen des Dichters gewesen, läßt sich mit Wahrscheinlichkeit muthmaßen, ohne daß die Schönheiten, die es zieren, einen Widerspruch bilden, da Shakespeares Genius auch in seiner Minderjährigkeit die gröbsten Stoffe mit den wärmsten Farben heben konnte." Darum setze er die Abfassung dieses Stücks schon ins Jahr 1595. Drake, der zur Berichtigung der schiefen Kritik von Malone Manches beigebracht hat, will doch auch noch eine „unfruchtbare Fabel, Charaktermangel und die Ausgeburt einer feurigen Jugendkraft und Unerfahrenheit" in diesem Gedichte sehen. Er setzt seine Entstehung zwei Jahre früher als Malone. Andere sind noch ein Jahr weiter, bis 1592, zurückgegangen. So käme das Werk ins achtundzwanzigste oder neunundzwanzigste Jahr des Dichters, das dritte oder vierte seiner Bühnenthätigkeit. Selbst in dieser Epoche paßt auf Shakespeare nicht füglich mehr der Ausdruck eines minorennen oder angehenden Dichters, noch weniger in jener von Malone angesetzten, wo er im einunddreißigsten Lebensjahr und sechsten seines dramatischen Berufs stand. Denn ohne Zweifel hat Shakespeare schon vor seinem sechsundzwanzigsten Jahre, vor 1590, der Schauspieldichtung sich mit dann fortdauerndem Eifer gewidmet, da eine 1598 erschienene Poetik bereits zwölf Stücke von ihm aufzählt, sechs Komödien und sechs Tragödien. Waren zwölf Dramen Shakespeares schon vorhanden im dritten Jahre nach dem, worein Malone den „Sommernachtstraum" setzt, so konnte Shakespeare zu dieser Frist kein Anfänger mehr heißen.

In Wahrheit wissen wir über die Zeit, wann er dies Lust- 107
spiel verfaßte, nur so viel, daß sie vor 1598, des Dichters vier-
unddreißigstem Jahre, liegt. Denn die ebenerwähnte, 1598 heraus-
gekommene Poetik von Meres nennt den „Sommernachtstraum"
schon unter jenen sechs Komödien von Shakespeare, die sie auf-
zählt, und zwar an der vorletzten Stelle, unmittelbar vor dem
„Kaufmann von Venedig", der in dieser Aufzählung zuletzt ge-
nannt ist. So gewiß der „Kaufmann von Venedig" den Dichter
in der Blüthe seiner Phantasie und Reife seines Witzes bekundet,
so gewiß der „Sommernachtstraum." Von dieser Seite hätte
es daher keine Schwierigkeit, ihn mit Tieck erst im Jahre 1598
selbst gedichtet zu denken. Wenn aber Tieck weiter vermuthet,
das Vermählungsfest des Grafen Southampton, Shakespeares
edeln Beschützers, habe die erste Skizze dieses Dramas hervor-
gerufen, so müßte diese Vermählung früher stattgefunden haben
als, wie bezeugt, im Winter dieses Jahres. Denn schwerlich
hätte dann auf ein solches Privatfestspiel vom Ende des Jahres
Meres in einem in diesem Jahre erschienenen Buche sich schon
berufen können als auf eins der Zeugnisse von Shakespeares
komischem Talente. Auch würde für ein solches Winterfestspiel
der Titel, den doch Meres schon hat, nicht passen.[1])

Anlaß und Grundlage im weitern Sinne.

Midsummernightsdream, der Traum der Johannisnacht,
das ist der Nacht der Sommersonnenwende, muß (wie auch Tieck
selbst annimmt) die Aufführungszeit des Stücks bezeichnen; denn
auf die eingebildete Zeit, in der die gedichtete Handlung spielt, kann
es nicht gehen. Diese letztere ist der Mai; im zweiten Auftritt

[1]) Trotz der Thatsache, daß der „Sommernachtstraum" schon vor der heimlichen Vermählung Southamptons mit Mistreß Vernon durch öffentliche Aufführung bekannt war, ist Tiecks Auffassung desselben als Festspiel zur Feier dieser Hochzeit von andern Shakespeare-Interpreten wieder aufgenommen worden, mit dem meisten Fleiß von Gerald Massey, dessen Combinationen gleichzeitiger brieflicher Angaben über das Liebesverhältniß des Grafen und der Vernon mit dieser Hypothese Elze (Jahrb. III S. 156 flg.) anführt und widerlegt.

des vierten Akts wird ausdrücklich gesagt, daß die Maienfeier begangen werde. Aber diese Maiscenen, will der Titel sagen, sind nur geträumt in einer Johannisnacht. Die Zuschauer sollen, wird ihnen am Schluß gesagt, denken, sie hätten das Alles im Schlafe gesehen, und zwar, dem Titel zufolge, im Schlafe einer Johannisnacht, weil gerade diese Nacht, gemäß altem Volksglauben, freudenreich und wunderreich, voll Zauber und Phantasmen, daher zur Aufführung dieses Zauberlustspiels gewählt war. So
108 ist die Bedeutsamkeit dieses Titels ganz ähnlich der von Twelfthnight, dem heiligen Dreikönigsabend, welcher Titel ebenfalls ein heimathliches Volksfest nennt, an welchem Shakespeare dies köstliche Lustspiel aufführte, das vom neckenden Muthwillen und der süßen Schwärmerei der Festnacht, die es feiert, beseelt ist.

Der Titel „Johannisnachtstraum" könnte sich übrigens mit der von Tieck vermutheten ursprünglichen Bestimmung des Gedichts zu einer Vermählungsfeier ganz wohl vereinigen. Es hindert ja nichts, daß eine solche — nur nicht gerade die des Grafen Southampton — zu Johannis begangen worden. Wie dem sei, und wenn auch der Dichter erst nach Ueberarbeitung eines Festspiels es zur öffentlichen Aufführung am Johannisabend bestimmt und danach betitelt hatte, so gibt diese letztere Bestimmung, wie sie der Titel ausspricht, immerhin einen entscheidenden Wink, in welchem Sinne er das Ganze wollte aufgefaßt wissen. Die Natur und Einheit der Stimmung, die Atmosphäre gleichsam, in der das ganze Spiel zu suchen sei, ist damit bezeichnet. Es ist die Sphäre jener Einbildungen, die an den Grenzen der Wirklichkeit, im Glauben der Menschen, ihren Wünschen und Launen, in Dichtung, Schwärmerei und Leidenschaft ihre eigene Wirklichkeit haben, und diese bisweilen, zumal in einer Zeit allgemein festlicher Aufregung, einer Midsummernight, an die Stelle der äußern Wirklichkeit zu setzen vermögen.

Unbegreiflich ist, wie Drake, indem er als die allgemeine Form des Gedichts diese phantastische, traumartige richtig erkannt hat, es doch noch unergiebig in der Fabel (barren in fable), charakterschwach (defective in strength of character) nennen,

und eine gewisse Unerfahrenheit des Dichters darin finden konnte. Als ob nicht vielmehr der reifste Dichter bei einer solchen Tendenz Eigenschaften, die mit ihr unverträglich sind, gerade aus Erfahrenheit von seiner Darstellung ausschließen müßte! Gewichtige, absichtsvolle Charaktere, wie das Trauerspiel sie braucht, stehen in keiner Feenwelt, sehen und fühlen keine Elfen: wie denn auch Theseus bei Shakespeare sagt, er glaube nicht daran. Nichts ist daher lächerlicher als Malones Vorwurf, daß in diesem Stücke Theseus, der doch des Herkules Gefährte gewesen, in kein seines Ranges und Ruhms würdiges Abenteuer verwickelt, Hippolyta, die Amazonenkönigin, nicht über die Zeichnung anderer Weiber erhoben, Theseus' Antheil an der Fabel kein entscheidender sei. Ist denn das Lustspiel schuldig, die Kraft ernster Charaktere zu entfalten? und könnten denn die Verwicklungen der Handlung noch launige, neckende, zauberisch-anmuthige und lustige sein, wenn sie ein ernsthafter Fürst und Held als seine Angelegenheit betriebe und lenkte? Das einzige Mittel, dem Theseus seine Würde zu lassen, war, wie Shakespeare that, ihn 109
nicht thätig in die Fabel zu mischen und nur belächelnd, begütigend, im Ganzen frei und heiter genießend Antheil nehmen zu lassen. Das einzige Mittel, Hippolyta im Angesichte der lustigen Parodie in ihrem Charakter zu erhalten, war, daß sie unergriffen davon mit leichtem, aber durch Theseus' Güte gemäßigtem Stolze sie ablehnt. Das einfältige Spiel der dienstwilligen Handwerker möchte sie lieber abweisen; aber Theseus nimmt es mit ebenso geistreichen wie milden Worten in Schutz, und endlich, nach gelinder Erneuung ihres Widerstrebens, findet sie selbst sich in den Spaß und scherzt mit unter den Andern.

Also hat Shakespeare diese Charaktere gerade so behauptet, wie es ihre Natur und die Absicht seiner ganzen Erfindung erforderte. Gleich verkehrt ist der Tadel von Malone: „Wir lachen mit Zettel und seinen Gesellen, aber wird irgend eine Leidenschaft erregt durch die weichlichen und kindischen Schmerzen von Hermia und Demetrius, Helena und Lysander, die nur Schattenbilder voneinander sind?" Das sind sie nicht. Hermia, die der Fabel nach die größere Aengstigung und Kränkung durch-

zumachen hat, ist darum zweckgemäß entschlossener, tapferer und sanguinischer gezeichnet; Helena, die umgekehrt nach vorhergegangener Kränkung einen unerwarteten Ueberfluß von Huldigung erfährt, an den sie — im Interesse des Lustspiels — nicht glauben darf, ist ebenso angemessen weicher und von sich selbst geringer denkend vorgestellt. Die zwei Männer sind Liebhaber, deren Neigungen durch Zauber geändert, dann durch Gegenzauber wieder umgestellt werden in einer Weise, die glücklicher ist als ihre Stellung vor dem Zauber war. Wie kommt nun Malone hier wieder zu der dem Lustspiel fremden Forderung, daß wir von den Leidenschaften und Schmerzen dieser Personen angesteckt werden sollen? Ergötzen sollen sie uns, und das können sie, nachdem wir sie unter einem Zauber begriffen sehen, mit dessen freundlich spielender Natur der Dichter uns schon bekannt gemacht hat. Wir sehen schon voraus, während Jene vom Widerspruch der Lagen und von den muthwillig verwandelten Absichten noch auf das Lebhafteste durcheinander bewegt sind, daß der Zauber diese Disharmonie ebenso leicht zur glücklichsten Harmonie lösen werde. Darum sind uns ihre Leiden nnd Entrüstungen, so warm sie dieselben vortragen, zugleich nur Schein und Traum. Dies eben ist komisch. Würden wir, wie Malone will, zur Mitleidenschaft fortgerissen, so wäre dies wahrlich kein Ergötzen und das Lustspiel störte sich selbst. So ist auch dieser Tadel Malones ein Lob des Dichters.

Wenn endlich Malone sagt: die Elfenpartie des Dramas sei nicht des Dichters eigene Erfindung, so ist er den Beweis schuldig geblieben, daß Shakespeare sie in dieser Anwendung und Form vorgefunden habe. Pluton und Proserpina in Chaucers Merchants-Tale, die man die Eltern von Shakespeares Oberon und Titania genannt hat, gehören einem ganz andern Vorstellungskreise an; und die Fairies in Spensers „Feenkönigin", worin Ben Jonson einen Vorgang für Shakespeares Gestalten sehen wollte, sind als Geschöpfe des Prometheus von menschlicher Form und Sinnesart und sterblichem Dasein sehr verschieden von den ätherischen, poetisch-gaukelnden Elfen des „Sommernachtstraum." Nicht aus der Poesie der Gelehrten, — aus

Volksmärchen und dem Glauben und Sagen der Landleute hat Shakespeare die Elemente seiner Elfenvorstellung geschöpft, sie witzig belebt und zart verschönert. Dabei liegt die Krone der Erfindung darin, daß er diesen luftigen Wesen durch Verbindung mit den natürlichsten Trieben und Launen der menschlichen Einbildung, mit Wünschen der Liebe, Täuschungen der Leidenschaft, Reizen der Natur und Poesie eine Wahrheit, und durch witzige Contraste mit der breiten Wirklichkeit ehrlicher Handwerker eine sinnige und ironische Anmuth gegeben hat, wie kein Dichter vor ihm und kaum einer nach ihm. Hätte er aber auf der andern Seite die Zauberwesen und Mittel, durch die er die launigen Gegensätze seiner Handlung vereinigt, völlig neu erfunden, sodaß sie, als ganz ungewohnte Wesen und Kräfte vor die Zuschauer getreten wären, so hätte ihnen der Schein von Wahrheit gefehlt, dessen auch poetische Figuren für den Augenblick ihrer Wirkung bedürfen. Er mußte daher einen schon vorhandenen Aberglauben, schon geläufige Einbildungen wenigstens zur Grundlage seiner Vorstellungen nehmen, damit nicht zu früh seine Mittel sich in Nebel auflösen. Und so ist auch dieser letzte Einwurf Malones ein unwillkürliches Geständniß vom verständig dichtenden Geiste und der schöpferischen Einsicht des Meisters.

In diesem Sinne ist denn schon der Titel des Lustspiels eine Berufung darauf, daß die Einbildungen, die der Dichter gebrauchen wird, bereits in der Welt vorhanden seien und ihre Zeiten haben, wo sie sich an Jung und Alt, in Hoffnung und Aengsten, Scherzen und Visionen geltend machen. Er ist nicht bloß in dem Sinne zu fassen, auf den, nach Steevens' Bemerkung, ein ähnlicher Ausdruck in Shakespeares „Was ihr wollt" hinweist, wo Olivia von Malvolios Verwirrung sagt, es sei eine wahre Johannisnarrheit, a Midsummermadnes: weil in dieser Sommerzeit wohl auch das menschliche Gehirn (glaubte man) von der Sonne leide und zudem mancher Verstand durch die abergläubischen Bräuche, die an diese Epoche sich knüpften, verrückt wurde. Diese Ironie, daß das ganze Spiel nur ein poetischer Wahnsinn sei, ist zwar in der Ueberschrift wie im Charakter der Komödie mitenthalten, zugleich aber spricht sich in

beiden die Erinnerung an alle die fröhlichen und phantastischen
111 Stimmungen und Kräfte aus, die man zu dieser Frist theils wirklich bewegt sah, theils bewegt glaubte.

In Shakespeares Zeitalter war noch in England wie in ganz Europa die Johannisnacht ein großes buntes Fest. Alle Häuser wurden mit grünen Zweigen und Blumengewinden geschmückt, wozwischen tausend Lampen brannten, sodaß man bei dem Fernblick auf die Ortschaften im Kreise wohl glauben konnte Elfenlichterchen tanzen zu sehen. Auf der Straße standen Freitische, an welchen Fremde willkommen geheißen wurden, entzweite Nachbarn sich versöhnten, Familienbündnisse geschlossen wurden, sodaß man hier, was Shakespeares Lustspiel vorstellt, Stände sich mischen, Zwist sich versöhnen, Liebe sich finden sah. Auf den Plätzen brannten Freudenfeuer, bonfires, durch welche die Bursche sprangen und darumher Mädchen und Jünglinge tanzten, geschmückt mit Blumenkränzen, die sie am Morgen alle ins Feuer warfen, unter dem Gebete, so möge alles Uebel, das sie bedrohen könnte, von der guten Flamme verzehrt werden. Es war also eine blumenreiche, glanzvolle, tanzfröhliche Nacht: gleichwie bei Shakespeare die Elfen schimmernd unter Blüthen und Zweigen schwärmen und ihre Tanzkreise im Mondlicht schlingen; eine Nacht voll der gutmüthigen Schalkheit und neckenden Munterkeit, die bei ihm in diesen Wesen persönlich und in Oberons Laune, in Pucks muthwilligen Streichen lebendig wird. Noch mehr, man glaubte wirklich, daß in der Johannisnacht Geister dieser Art besonders aufgeregt und thätig seien und traute ihnen ähnliche Possenspiele zu, wie sie der Dichter seinen Puck von sich rühmen läßt.

Wie sich also in der Vorstellung dieser Wesen Shakespeare an einen poetischen Volksaberglauben anlehnt, so auch in der Wahl der Zaubermittel, die er anwendet. Es ging im Volke die Sage von einer Pflanze, fernseed, die wunderbare Gaben mittheile, den Besitzer unsichtbar machen könne, ihm Glück bringe, auch Reize verleihe, womit er Andere an sich ziehen, auch bezaubern könne. Von dieser Pflanze glaubten Viele, daß sie nur in der Johannisnacht aufblühe und nur im Moment ihres Her-

vorsprießens gewonnen werden könne. Es seien darum die geschicktesten Zauberer bemüht, in Wald und Feld diesen günstigen Augenblick zu erhaschen, setzten sich aber dadurch dem Streite miteinander und den noch gefährlicheren Hindernissen aus, welche Geister ihnen in den Weg legen. Denn diese Blume stehe unter besonderer Obhut der Feenkönigin; und Elfen, die ebenfalls nach ihr trachten, schlagen dem Sucher den Hut vom Kopfe, treffen ihn hart und wissen ihn wohl auch so zu täuschen, daß, wenn er die Blume gefaßt und wohlverpackt nach Hause getragen habe, beim Oeffnen der Büchse doch nichts darin zu finden sei. So wendet denn auch Shakespeare in seinem Lustspiel zwei Zauberblumen an, eine, die er „Lieb' im Müßiggang" und „Amors 112
Blume" nennt — wer von ihr beträufelt ist, muß das Erste, was ihm vor die Augen kommt, lieben —, die andere „Dianas Blume" genannt, welche diesen Zauber wieder löst. Diese seine, dem Johannisaberglauben wenigstens analoge, Erfindung, wird aber doppelt heiter, weil sie auf die Zauberwesen selbst zurückwirkt. Hier ist es die Elfenkönigin selbst, die bezaubert und während ihrer Verblendung willig wird, ihrem Gemahl den Gegenstand, um den sie sich gestritten, auszuliefern. Es fesselt sie dieser Zauber auf kurze Zeit an den lächerlichsten der täppischen Handwerker, den Weber Zettel, der noch dazu durch Pucks Uebermuth mit einem Eselshaupte begabt ist. So kommen hier die Extreme dieser launigen Welt, der komisch-prosaische Dilettant und die höchst poetische Königin, in Berührung; und gerade so unbedeutend wie Zettel mußte Titanias aufgedrungener Liebling sein, wenn ihre Bezauberung harmlos und gänzlich unbeengend für uns, und dann auch wieder die Auflösung derselben ohne schmerzliches Mitgefühl für den schnell verlassenen Sterblichen bleiben sollte. Shakespeare läßt also nicht bloß die Geister Neckereien üben an dem Abend, wo ihnen der Volksglaube dies Vorrecht einräumt, er läßt sie auch selbst geneckt werden. Auch dem Oberon widerfährt dies. Denn indem er anfangs die Absicht hat, Titania zu strafen, weckt bald der durch seinen Diener gesteigerte Spuk sein Mitleid mit ihr, seine Liebe, und die Strafe wird Versöhnung. Dann wird Oberon ebenfalls in dem zweiten

Gebrauche, der er von der Wunderblume macht, geneckt. Er will damit der unerwiderten Liebe Helenas zu Hülfe kommen, indem für sie der untreue Demetrius bezaubert werden soll. Puck soll es verrichten, die Beschreibung aber, die ihm Oberon gab, paßt auch auf Lysander, den treuen Liebhaber seiner Hermia; und indem nun Puck diesen die Macht der Liebe erfahren läßt, muß Lysander die Helena lieben und seiner Hermia untreu werden. Statt also Treue zu wirken, wird aus einfacher Untreue eine doppelte gemacht. Hier wird denn zugleich mit Oberon der täuschungsreiche Puck getäuscht, und es ist ein Glück, daß diesen Elfen ein neues Wunder zu Gebote steht, um das Unrecht des ersten, das keine kleine Verwirrung anstellt, wieder gut zu machen. Also sind nicht bloß die possierlichen Handwerker ungeschickt, die sich so harmlos in die Poesie und unter die Elfen verirren, auch diese allerbehendesten und gewandtesten Geister machen es hier einmal, betrogen vom Zufall, ungeschickt, und jeder Wille findet eine höhere Schalkheit, die ihn verwandelt und hin- und herführt, die sich aber auf allen Seiten in Scherz und Versöhnung auflöst.

Die wechselnden Anziehungen der Liebe, welche Shakespeare zu diesem Netz von Täuschungen verflicht, stehen ebenfalls in innerer
113 Verwandtschaft zu den abergläubischen Sitten der Johannisnacht. Man könne in derselben — behaupteten Shakespeares Landsleute — den künftigen Gegenstand seiner Liebe schauen, wenn man im Freien unter traditionellen Sprüchen Hanfsamen säe, oder wenn man im Walde — wohin zu diesem Ende die Mädchen scharenweise sich begaben — gewisse Kräuter eigenhändig grabe. Lege man diese dann unter das Kopfkissen, so sehe man den Zukünftigen im Traume. Auch herangezogen werde der Liebhaber, wenn man mit vorgeschriebenem Spruch einen Tisch decke, den Becher aufstelle und die Hausthür offen lasse. Er müsse dann kommen, schweigend der Geliebten den Becher zutrinken und mit einer Verbeugung sich zurückziehen, für immer gewonnen. Dies Motiv von der Vorherbestimmung der Liebe und ihrem Zusammenhang mit Zauberei spielt durch das ganze Traumspiel des Dichters. Theseus hat die Hippolyta zur Feindin gehabt, sie gegen Theseus gefochten, und doch müssen sie nun sich lieben.

„Hippolyta — sagt gleich im Eingange des Stücks der Herzog zu ihr —, ich habe mit dem Schwert um dich geworben, durch gethanes Leid dein Herz gewonnen; doch ich stimme nun aus anderm Ton mit Festgepräng, Triumph, Banket und Spielen die Vermählung an!“ Die Athenerin Hermia soll nach ihres Vaters Willen mit Demetrius verbunden werden; doch sie wählt, obwohl von harter Strafe bedroht, den Lysander und entflieht mit ihm. Der ihr bestimmte Demetrius war zuvor der treu ergebenen Helena Liebhaber, nun verläßt er sie aus Leidenschaft für Hermia, die ihn verabscheut. Die verlassene Helena verräth ihm gleichwohl Hermias Flucht mit Lysander und folgt ihm, als er dem flüchtigen Paare nachsetzt, aus Liebe nach, so kalt er sie auch zurückweist. Nun wirkt die Zauberblume ein. Sie macht durch Pucks Mißverständniß, daß Lysander seiner Hermia entweichen und der Helena zueilen muß, die seine rasche Leidenschaft nur für Spott halten kann. Die Bezauberung, die dem Demetrius zugedacht war, damit er zur Helena sich zurückwende, wird nun zwar, als Oberon die Verwechselung entdeckt, auch auf Demetrius ausgedehnt. Aber nun hat Helena, wie vorher Hermia, zwei Liebhaber, die sich um sie streiten, und Hermia, um die sie vor kurzem sich stritten, ist nun so verlassen wie Helena war. Helena glaubt jedoch, auch Demetrius höhne sie nur mit seiner Liebe wie Lysander, und hält Hermias Eifersucht für gleiche Neckerei, sodaß sie sich alle untereinander verkennen und verketzern, bis Lysander durch Gegenzauber seiner Hermia zurückgegeben wird und Demetrius von dem für ihn fortwährenden Zauber an die treue Helena gefesselt ist. Jedes der Mädchen gewinnt so den Erwählten ihres Herzens wieder, und die Liebenden glauben, als der Morgen sie im Walde findet, Theseus mit seinem Jagdgefolge sie weckt, alle jene Verwirrung nur geträumt zu haben. Theseus bestimmt Hermias Vater zur Einwilligung 114
und verbindet die Vermählungsfeier dieser beiden Paare mit der seinigen.

So ist Liebe und Zauber ähnlich wie im Aberglauben der Johannisnacht ein Hauptmotiv dieses Lustspiels. Auch in dem Elfenreiche, von wo der Zauber auf jene Athener ausging, spielt

gleichzeitig Liebe und Täuschung zwischen Eifersucht und Versöhnung. Titania hatte einen schönen Knaben, den Sohn einer Freundin, in ihre Obhut genommen, Oberon ihn zum Pagen verlangt, damit er eine Zier seines Jagdgeleites im Walde sei, Titania ihn verweigert. So waren die Elfentänze bald durch Streit gestört, bald geschieden durch Trennung und Vermeidung des Königs und der Königin; und die ganze Natur litt darunter, da die Spaltung ihrer Geister Unwetter und Jahreszeitenverwirrung erzeugte. Für seinen Zweck, damit Titania über einer angezauberten Liebe den Edelknaben vergesse und an ihn überlasse, ließ Oberon jene Wunderblume holen, deren Macht dann auch die beiden Athener erfuhren. Durch die gleichzeitig gewirkte Verblendung Titanias ward auch die dritte Wesenreihe des Lustspiels, die der unscheinbaren Handwerker, in Rapport mit dem Liebeszauber gebracht. Der alberne, ja monströs verwandelte Zettel mußte gleichzeitig mit den improvisirten Flammen jener Athener und ganz in ihrer Nähe ein Gegenstand der zartesten Elfenliebe werden. Aber diese Ueberbietung seiner eigenen Erwartung rührte wider Willen den Elfenkönig, er vergaß des Edelknaben, sobald er ihn gewonnen, eilte, seine Titania zu lösen durch denselben Gegenzauber, der die Sterblichen beglückte, und feiert nun seine Versöhnung mit ihr durch den wohlthätigen Segen, den sie zum dreifachen Vermählungsfeste nach Athen als unsichtbare Gäste mitbringen.

Diesseit also wie jenseit des Elfenreichs ist in diesem Lustspiel Neckerei der Liebe, Täuschung und Wiederfinden. Selbst die Komödie, die in dieser Komödie aufgeführt wird, das Festspiel der Handwerker am Vermählungsabend, hat die Liebe und ihre Schwärmerei sowie die Täuschungen des Waldes zum Thema. Hier freilich in „Pyramus und Thisbe" ist alles dies jammervoll und endet blutig, aber es sorgen auch die guten Handwerker selbst dafür, daß wir keinen Augenblick vergessen, all der Jammer und das blutige Ende sei nur Täuschung und Spiel. Eine Scheidewand trennt die Liebenden ihrer Komödie: aber es ist keine Wand, sondern Toms Schnauz, der Kesselflicker, der es selbst versichert, der nur ein wenig mit Kalk angestrichen ist,

übrigens durch die Finger sehen läßt. Ein Löwe erschreckt die Thisbe: aber er prägt zum voraus den Damen ein, daß er kein Löwe, sondern nur Hans Schnok, der Schreiner, sei und bei Leibe nichts Böses wolle. Pyramus und Thisbe erstechen sich: aber sie sind unmittelbar darauf bereit, einen Bergamaskertanz aufzuführen. Also auch im Lustspiele des Lustspiels zerrinnt 115
scheinbares Liebesleid in heitere Geselligkeit. Auch in dieser niedern Region der unverstellten Masken spielt Zauber und Gegenzauber. Es ist die Illusion der Poesie, womit diese gutherzigen Leute die Gesellschaft ein wenig bezaubern wollen, aber gleich bei der ersten Absicht werden sie selbst bezaubert von ihrer eigenen Poesie, deren Illusion für sie so stark ist, daß ihnen ein redender Mann als eine auf das Beste vorgestellte Wand erscheint und ihr fingirter Löwe ihnen so furchtbar däucht, daß sie ihn vor seinem Auftritte schon demaskiren. Somit lösen sie selbst wie Oberon ihren Zauber, und in der That ebenso leicht und zu ebenso heiterem Ende.

In diesem ganzen Charakter der Dichtung und in ihrem Ausgehen von der Ankündigung eines städtischen Festes, Weiterspielen in den Zaubereien des Waldes und Zurückkehren zur Stadt und deren gesteigerter Freudenfeier, die auch die Wunderwesen aus dem Walde heranzieht — in diesem Allen reflectirt sich die Stimmung der Johannisnacht, wo überall zu jener Zeit die Stadt voll Festfreude, der Wald voll Zauber, und schwärmende Liebe bemüht war, den Zauber aus dem Walde in die Stadt hereinzuziehen.

Engerer Anlaß.

Eben dieser Charakter aber des „Sommernachtstraum" legt allerdings Tiecks Vermuthung nahe, daß ein Vermählungsfest, wie ein solches im Lustspiele selbst den poetischen Rahmen und Schluß des Ganzen macht, auch für dasselbe die Veranlassung und erste Bestimmung gebildet habe. Es mußte in solchem Falle die anmuthigste Wirkung hervorbringen, wenn die Liebe, das ernsthafte Motiv des wirklichen Festes, im Festgedichte als das Spiel rein wunderbarer Kräfte und gesetzloser, aber glücklich

gelaunter Fügungen neckend, scherzhaft anspielend und in gutmüthiger Parodie vorüberschwebte. Will man noch dazu voraussetzen, daß die Verbindung, deren Feier das Spiel erheitern sollte, irgend einen unerwarteten, frühern Neigungen widersprechenden Charakter gehabt habe, so mußte die Vorstellung doppelt witzig und treffend erscheinen. Und da nicht selten Vermählungen, zumal der Großen, mit Aussöhnungen Verwandter oder Höhergestellter im Zusammenhange stehen, könnte sogar der Zusammenhang von Oberons und Titanias Versöhnung mit dem Glück der atheniſchen Paare und der Weihe ihres Bundes eine solche Anspielung von harmloser Schalkhaftigkeit in sich schließen. Der reizende Contrast, den die ungeschickte, aber wohlgemeinte und ergötzliche Ergebenheitsbezeigung der Handwerker mit der poetischen
116 Huldigung und Glücksverheißung der lieblichen Elfen bildet, entspräche ganz dem Gemische von dienstwilliger Freudenbezeigung, neckender Lustigkeit und gemüthlicher Glückwünschung, wie es an solchen Festabenden sich zusammenfindet. Vor Allem, wenn am Schlusse die Elfen ihren Segen zur Hochzeit bringen, das ganze Haus besprechen und schmücken, Treue der Verbundenen verheißen, alles Unheil von ihnen und ihren künftigen Sprößlingen entfernen und mit den Worten endigen: „Friede sei in diesem Schloß, und sein Herr ein Glücksgenoß!“ so leuchtet hier am unmittelbarsten ein, wie passend dies für den von Tieck vorausgesetzten Zweck sein mußte.

Schließen wir demnach auf die ursprüngliche Berechnung des Gedichts für die Hochzeitfeier eines Vornehmen, so vereinigt sich damit sehr gut eine einzelne Stelle des Lustspiels, die vermuthen läßt, daß Shakespeare, als er es dichtete, gewiß war, unter seinen Zuschauern die Königin Elisabeth zu haben. Die Stelle enthält eine für den Sinn dieser Königin ganz ausgesuchte, große, aber unübertrefflich poetische Schmeichelei. Ich meine die Art, wie Shakespeare die Entstehung jener Liebeszauberblume von Oberon erzählen läßt, wobei der im Westen thronenden Vestalin so auszeichnend gedacht wird.

Welche reizende Fabel! Erst drückt ihr poetisches Bild im Sirenenliede und in dem scharfen Zielen des ganz bewaffneten

Amor jene Macht der Lockung zur Liebe, die durch die ganze Natur hingeht, auf das lebhafteste aus, dann giebt sie der Ruhe und Freiheit der von einem solchen Pfeil unerreichten Vestalin eine desto erhabenere Schönheit; und indem von dem so verlöschenden Pfeil eine kleine Blume die Kraft unwiderstehlichen Liebeszaubers erhält, wird auf das feinste angedeutet, daß diese Vestalin eine Liebe zu erregen fähig war, die, verschmäht von ihr, noch reich und mächtig genug ist, um jedes andere Wesen zu beherrschen und nun, da sie den ursprünglich bestimmten Gegenstand verloren hat, für jeden zufälligen zu entflammen. Wie geistreich wird hierin die Voraussetzung des Wundermittels, welches das ganze Lustspiel bedingt, motivirt und blendend entwickelt, und wie erhält die phantastisch kühne Voraussetzung durch diese gewandte Anknüpfung an eine lebende, gegenwärtige Königin, die Herrin des Landes, eine Bestimmtheit und Scheinbarkeit, die sonst solchen rein imaginären Hülfsmitteln der Handlung zu geben so selten gelingt.

War dem Gedicht diese Stelle ursprünglich[1]) und ist sie nicht etwa durch spätere Ueberarbeitung erst hineingetragen, so wird bei Annahme seiner anfänglichen Bestimmung für ein Vermählungs- 117
fest um so unwahrscheinlicher, daß das letztere gerade jenes des Grafen Southampton gewesen. Denn bei Southamptons Hochzeit war Elisabeth nicht zugegen, das Bündniß ward im Gegentheil ohne ihr Vorwissen und Zustimmen geschlossen, ja von ihr gleich einer heimlichen Verbindung dadurch bestraft, daß sie die Neuvermählten in gefängliche Haft bringen ließ — eine Haft, die übrigens im höchsten Falle keine vier Monate währte. Da zudem Southamptons Vermählung erst im November 1598 stattgefunden haben kann, und das noch im selben Jahre erschienene Werk von Meres bereits den „Sommernachtstraum" erwähnt, muß es wohl ein anderer Großer gewesen sein, dessen Vermählungsfeier dies Gedicht hervorrief.

[1]) Das war sie ohne Frage. Sie ist ein wesentlicher Bestandtheil der Handlung: durch sie wird die Eigenthümlichkeit und Kraft des Zaubermittels begründet.

Innere Einheit.

Nun darf aber nach alledem auch nicht verkannt werden, daß weder diese besondere festliche Bestimmung noch die allgemeinere für den Johannisabend es sei, wodurch die Dichtung etwa erst ihre Erklärung und Einheit gewänne. Diese Umgebung und Beziehung macht zwar die Entstehung begreiflicher, sie ist seine richtige Auffassung zu erleichtern geeignet und konnte den Reiz der einstigen Aufführung erhöhen; aber die Dichtung ist auch ohne solche Beziehung nach außen in sich haltbar, ohne solche Grundlage schon gegebener Stimmungselemente ein ganzes und einiges Lustspiel und ohne jene momentane Anwendung vollkommen ergötzlich.

Wenn die Kunst des Scherzes darin besteht, uns geistreich zu beschäftigen, ohne den Ernst in den angeregten Gedanken und Gefühlen aufkommen zu lassen, so ist dies Drama voll des reinsten Scherzes. Wir sehen darin Gefahren, Leidenschaften, Zerwürfnisse, die uns rühren und ängstigen könnten, wenn sie nicht alle schon zum voraus ihr Gegentheil in sich enthielten und im Fortschritt auf dem anmuthigsten Grunde so leicht und witzig sich entwickelten. Da droht zwei treuen Liebenden Gefängniß und Tod, aber sie haben Muße genug, nach einem sichern Asyl zu fliehen. Die Entführung wird nicht von ihren Richtern, wohl aber von der gutmüthigen Freundin, der sie dieselbe anvertraut, verrathen, und der Freund, dem diese aus Liebe sie verrieth, dankt ihr es nicht. Während er aber den Entführer verfolgt, fällt dieser von selbst (wie die Richter wollten) von seiner Geliebten ab und liebt mit einmal jene verrätherische Freundin. Allein diese kann seine plötzliche Leidenschaft so wenig begreifen, daß sie ihr Spott scheint, und jene Verlassene die Entweichung ihres bisher so zärtlichen Entführers so wenig, daß sie den daran unschuldigen Verfolger fast für seinen Mörder hält.
118 Und während sie so den Letzteren sogar des Verbrechens aus Liebe zu ihr fähig glaubt, fällt nun auch er unmittelbar nach dem Eingeständniß dieser Liebe ebenso plötzlich in Leidenschaft für das andere bisher von ihm verschmähte Mädchen und findet

hier zu seiner Verwunderung das doppelte Hinderniß, daß sein glücklicher Nebenbuhler bei der Vorigen nun auch bei ihr sein Nebenbuhler ist und sie selbst seine gewünschte Liebe nicht minder als die nicht gewünschte des Andern für bloße Verhöhnung hält, sodaß sie jetzt ihm, wie zuvor er ihr, sich entzieht. Denn sie klagt natürlich die Freundin, die vor kurzem noch von beiden Männern geliebt war, des Muthwillens an, diesen Spott ihnen eingegeben zu haben, und gleich natürlich klagt diese, indem sie hinzukommt und den Abfall ihres Getreuen zur Andern sehen muß, sie der Verleumdung und Verführung an. So ist hier Alles Verkennung und Unbegreiflichkeit. Der Unschuldige wird für schuldig, der Schuldige für unschuldig, die wirkliche Leidenschaft für Verstellung, Verlassenheit für Einverständniß, bescheidener Zweifel für Verführung, Jedes vom Andern für falsch gehalten, während gleichwohl Alle nur ganz aufrichtig reden. Diese Mißverständnisse sind vollkommen natürlich; nur der Gesinnungswechsel der Liebhaber ist wunderbar, uns aber als die Gewalt eines Zaubers erklärt. Wir sehen von Allen ein, daß sie nur so sprechen und handeln können, daß der treue Liebhaber untreu geworden ist ohne seine Schuld, der untreue getreu ohne sein Verdienst, das hingebende Mädchen spröde trotz wahrer Liebe, das arglose argwöhnisch trotz alles bisherigen Vertrauens. Kein Wunder, daß ihr die Eifersucht gegen ihre schuldlose Rivalin in die Nägel kommt, kein Wunder, daß die Letztere ungeachtet des doppelten Schutzes beider Liebhaber sich nicht wenig fürchtet, da sie diesen Schutz nur für boshaften Scherz hält, kein Wunder, daß die Liebhaber, deren jeder, nachdem er dem andern Platz gemacht hat, ihn doch wieder als Nebenbuhler trifft, nur noch mit dem Degen einander loszuwerden hoffen. Wir haben hier eine ganz motivirte, höchst lebhafte Collision vor uns, die alle spielenden Personen plötzlich in die entgegengesetzen Rollen wirft, jede den Andern unverständlich, störend und peinlich macht, nur uns nicht, da wir die gute Absicht des Zaubers, der sie verwirrt, schon kennen, und jeder Person, während die Andern alle sie mißverstehen, ebenso sehr als jedem Mißerständniß der Andern in seiner Art Recht geben müssen. In uns also kann der Ernst,

der sie so eifrig bewegt, nicht aufkommen; wir sehen zugleich mit der collidirenden Zweckfülle ihrer Leidenschaften die glückliche Zwecklosigkeit, und so müssen wir, mit überrascht und doch nicht überrascht, mit entsetzt und doch beruhigt, mit in der Verwechselung und doch sicher im Zusammenhang, herzlich über die Widersprüche lachen.

119 Dies unser heiteres Bewußtsein vertreten auf der Bühne selbst der Lenker Oberon und sein gewandter Diener Puck. Dieser übernimmt es auch, die Degen der erhitzten Liebhaber unschädlich zu machen. Für jeden nimmt er die Stimme des andern an und führt ihn mit Herausfordern, Schelten, Vorauseilen so lange im Kreise herum, bis jeder von beiden die Verfolgung des andern als eines Feiglings aufgiebt, und beide sich im Dunkel auf demselben Fleck zur Ruhe legen. In der Nähe sinken auch ohne voneinander zu wissen die beiden geängstigten Rivalinnen in Schlummer. Leicht wird nun ihren Leiden durch Lysanders Entzauberung abgeholfen, der dann beim Erwachen seiner Hermia wieder angehört, während so durch ihn nicht mehr gestört der unentzauberte Demetrius für Helena eingenommen bleibt.

Das witzigste Vorspiel aber für die so gelöste Collision gab schon die erste Zusammenkunft der Meister Handwerker, wo sie ihr Schauspiel verabredeten. Wie wir in jenen Scenen der Liebenden aus Kenntniß des heitern Fadens in der Verwirrung ihre Leiden nur komisch finden können, so wird schon in dieser vorhergehenden Handwerkerscene die Vorstellung von Leiden, es wird etwas „höchst Klägliches" angekündigt, welches aber nichts Anderes als eine „Komödie" sei, ein zwar „höchst grausamer Tod des Pyramus und der Thisbe", der jedoch — wie Zettel versichert — „ein sehr gutes Stück Arbeit und lustig" ist. „Wenn ich es mache, laßt die Zuschauer nach ihren Augen sehen! Ich will Sturm erregen, ich will einigermaßen lamentiren." Ist dies nicht Alles die Ironie jener Leiden und Stürme der Liebenden im Walde, die dann der Dichter vorstellt? Auch sie lamentiren einigermaßen, auch sie erregen Sturm und könnten uns einige Thränen kosten, wäre nicht das Ganze ein so gutes Stück

Arbeit des Dichters und lustig, wäre nicht auch dies Klägliche in der That nur Komödie; um so komischer hier, je wahrhafter das witzig Angelegte gespielt wird, während die witzlose Anlage der Handwerker gleich komisch aus dem umgekehrten Grunde der wenig wahrhaften Vorstellung wird. Dieser Zettel, indem er behauptet, das beste Genie zu einem Tyrannen zu haben, aber auch den mehr lamentablen Liebhaber gut zu geben, ist der Vorgänger des Demetrius, der mit gleichem Nachdruck erst den Tyrannen gegen die gute Helena, dann den flehenden Liebhaber macht. Und wenn Zettel außer dem Pyramus auch die Thisbe „mit 'ner terribelfeinen Stimme" und neben der Thisbe auch den Löwen sowohl mit Donnergebrüll als auch mit einem taubensanften Nachtigallengebrüll spielen will, so werden nahezu die leichten Rollenwechsel beider Liebhaber und die Löwenstimmen ihres ungefährlichen Zorns zum voraus parodirt.

Durchhin stehen die Handwerkerscenen in solcher witzigen Correspondenz mit den pathetischeren Auftritten. Sie bereiten 120
den Zuschauer vor, auch die pathetischen nicht zu ernsthaft zu nehmen, nicht zu vergessen, daß auch sie nur Metamorphosen spielender Einbildung sind. Zu dem Ende sind jene parodischen Scenen sehr zweckmäßig unter die andern vertheilt. Auf die Rollenverabredung der Handwerker folgen die drolligen und phantastischen Auftritte der Elfen; der Zauber bereitet sich vor, schon ist er über Titania und über den (mit Demetrius verwechselten) Lysander ausgegossen, als abermals, ehe noch die Collision der Leidenschaften unter den Liebenden losbricht, die phlegmatischen Handwerker auftreten. Sie wollen hier im Walde ihre Komödie probiren, zunächst aber finden sie, es sei zu viel Erschreckendes und Betrübendes darin; und durch die höchst naiven Anstalten, womit sie dem zu begegnen beschließen, pflanzen sie uns, indem wir darüber lachen müssen, die geeignete Stimmung ein, um in den darauf folgenden Aengstigungen der Liebenden vor Allem jenen Witz der Täuschung herauszufühlen, welchen hier die dilettirenden Handwerker aus Gutmüthigkeit und Einfalt von vornherein aufgeben. Ihr lächerlicher Ernst im Spiele bildet den Gegenpol für das Spiel im Ernste der folgenden

Vorstellungen. Und damit wir in diesen das Spiel als nur neckenden Zauber, nicht als wahres Unglück, desto sicherer verstehen, wird uns jetzt gleich der tolle Muthwille der Zauberei an diesen ehrlichen Pfahlbürgern selbst im heitersten Contraste mit ihrer Schauspielersanftmuth recht auffällig gemacht. Zu ihrer kaum begonnenen harmlosen Komödienprobe gesellt sich nämlich der Schelm Puck und übt seine Kunst an Zettel, der gerade sein Stichwort hinter einem Strauch abwartet. Süßfeierlich tritt Zettel beim Schlagwort aus dem Gebüsche, ohne Ahnung, daß ihm ein Eselshaupt angezaubert ist, und setzt seine Collegen, die ihm als primo amoroso entgegensehen, mit dieser ungeheuerlichen Verwandlung in den barocksten Schrecken. Nach allen Seiten jagt sie das Entsetzen hin und zurück, sie bekreuzigen im Fliehen sich und ihn; und mit ähnlichem Mißverständniß, wie es nachher unter den Liebenden herrscht, glaubt Zettel umgekehrt, sie wollen ihn zum Besten haben und erschrecken, und beweist nun seinen guten Muth durch lautes Singen, indem er ahnungslos mit seinem grotesken Haupte hin und her spaziert. In dieser Caricatur aber, in der er zum anschaulichsten Exempel vom kühnen Muthwillen des Zaubers gereicht, dient er mit neuem Contraste uns mit demselben ganz vertraulich zu machen. Sein lautes Singen erweckt die Elfenkönigin, und sie huldigt ihm auf das anmuthigste. Seine Erwiderung auf ihr Geständniß: „Mich
121 dünkt, Madame, Sie könnten dazu nicht viel Ursache haben, und doch, die Wahrheit zu gestehen, halten Vernunft und Liebe heutzutage nicht viel Gemeinschaft", parodirt naiv genug die Verhältnisse der atheniſchen Verliebten und das gegenwärtige Wunder selbst, das hiermit für etwas nur Gewöhnliches erklärt wird. Titania ruft die zartesten Elfen zu den zartesten Diensten herbei für den transferirten Sterblichen; und er conversirt mit ihnen so herzhaft hin und her, daß er nothwendig auch uns mit der Wunderwelt, in die er aufgenommen ist, auf das heiterste familiarisirt.

So ganz eingeweiht sind wir in die Neckerei und die Ungefährlichkeit des Spiels, wenn nun erst die heftigen Verwirrungen unter den vier Liebenden sich vor unsern Augen durch-

kreuzen und steigern. Kaum ist dann ihre Befreiung aus diesem traumhaften Unglück eingeleitet, so finden wir in einem gleich traumhaften Glück den immer noch großhäuptigen Zettel im Zaubergarten der Fee. Aber er könnte jene von ihrem Wahne so sehr alterirten Liebhaber beschämen, da er bei so viel schmeichelhafterem Wunder eine unüberwindliche Nüchternheit behauptet. Er beschäftigt die holden kleinen Boten der Poesie, die zu seinen Diensten sind, mit der simplen Prosa, ihm am Kinn zu kratzen, und statt all der lieblichen Gaben, die ihm zu Gebot stehen, verlangt er nur etwas trockenen Hafer oder gutes Heu; und ohne sogar dies nur abzuwarten, schläft er ein. Nun befreit Oberon Titania von ihrer Verblendung, und im flüchtigen Tanze mit ihm enteilend hat sie nicht Zeit sich zu besinnen, was ihr in dieser seltsamen Nacht geträumt. Nun weckt die herzogliche Jagd die vier Liebenden, die, zu neuem Glück erwacht, vom Herzoge nach der Stadt zum Vermählungstempel geladen, einander fragen, ob sie nicht noch im Schlafe seien, und im Fortgehen von ihren Träumen plaudern wollen. Nun erwacht der wiederhergestellte Zettel und will in seiner Pyramus-Rolle fortfahren, hocherstaunt, daß seine Collegen fortlaufen und ihn schlafen lassen konnten. Mit einer confusen Erinnerung läuft er nach der Stadt, wo er recht zum Troste seiner Kameraden, die schon ihre Komödie aufgeben, eintrifft. Er ruft sie zum Werke; vor dem herzoglichen Paar und den Glücklichen, die es umgeben, wird ihr originelles Schauspiel wirklich unter ironischer Mitwirkung der edeln Zuschauer aufgeführt; und nach seiner fröhlichen Beendigung weihen die Elfen das Haus und sein Bündniß.

Diese immer wiederkehrende Wechselbeziehung und Parallele der Handwerker mit den höhern Personen gereicht zur vollkommenen Widerlegung der Ansicht, die ein Berliner Zeitungscorrespondent vorgebracht hat, daß der „Sommernachtstraum" in der Hauptsache als eine Satire auf die schlechten Schauspieler damaliger Zeit aufzufassen sei. Von Satire kann hier gar keine Rede sein. Ihre Natur ist scharfe Charakteristik und Bloßstellung wirklicher Gebrechen, während hier der lauterste Humor und die gutmüthigste Lustigkeit herrscht. In ein paar Zeilen des Prologs

122 und ein paar Phrasen des Pyramus und der Thisbe klingt eine damalige Tragödiensprache wider; aber diese Scherze stehen zu dem Witze der Dichtung selbst in ganz untergeordnetem Verhältniß. Welche Schauspieler hätten in diesen naiven Handwerkern ihre Abbilder erkennen sollen? In welchen Tragödien war es damals oder jemals Sitte, Wände durch Personen, den Mondschein durch einen Laternenmann vorzustellen und beim Auftreten einer Thiermaske den daraus hervorsehenden Schauspielerkopf seinen Namen und seine friedliche Absicht bekennen zu lassen? Diese treuherzigen Dilettanten machen sich auf eine ganz andere und genußreichere Weise lächerlich, als es je schlechte Schauspieler und deren Caricaturen vermöchten. Im Gegentheil werden diese unbeholfenen Komödianten nicht bloß ihrerseits ironisirt von den gebildetern Mitspielern, sondern auch sie parodiren faktisch die Verhältnisse und Täuschungen der feinern und idealern Personen. Für ihre frühern Auftritte haben wir dies bereits bemerkt, und es gilt nicht minder von der schließlichen Aufführung ihrer bespöttelten Komödie.

Wenn über die Aufrichtigkeit, mit der sie darin ihre Masken fallen lassen, sich Demetrius und Lysander lustig machen, können wir nicht umhin uns zu erinnern, daß sie selbst kurz zuvor im Walde nicht minder rasch aus ihren Rollen gefallen sind. Wenn Pyramus diesen Herren ein schlechter Liebhaber däucht, so waren sie dort in der That keine bessern. Sie haben da ebenso unberechtigt von Liebe deklamirt wie hier der Held und die Heldin, waren, wie diese durch eine Wand, die keine ist, nur durch Schein von ihrem Glück getrennt, haben ebenso ungefährlich wie Pyramus und Thisbe ihre Degen gezogen, und mit all ihrem Eifer ebenso wie hier die Acteurs nur Andern zum Gelächter gedient, spottenden Elfen und uns; ja, Puck hat sie noch toller als diese guten Bürger zum Besten gehabt, Zettel sich besser als sie im Zauberwalde befunden. Mit Recht erfreuen sich diese ehrlichen Leute der besten Aufnahme ihres Spiels beim Herzog. Glaubt er nicht an die rührende Trauer ihrer Vorstellung, so geht es ihnen darin nicht schlechter als den Elfen, von deren Zauberspiel im Walde er mit gleichem Unglauben hört. Auch erscheinen ja die

wunderbaren Elfen, indem sie gleich nach den Handwerkern dieselbe Bühne mit ihren glückverheißenden Tänzen betreten, recht als ihre Collegen und Mitgratulanten. Es herrscht in dieser witzigen Verwebung die freundlichste Verträglichkeit aller Naturen. Hat der mächtige Oberon das Verdienst, die Zerwürfnisse der athenischen Liebenden trotz anfänglicher Steigerung auf das erfreulichste versöhnt zu haben, so hat der nichtssagende Zettel ganz unschuldig das Verdienst, den Oberon mit Titania versöhnt zu haben. Der lustige Puck hat in einem Schalkstreiche über die plumpen Handwerker und die holde Feenkönigin gelacht, zugleich mit den närrischen Sterblichen seinen König und sich selbst 123
getäuscht. Mußten von ihm, dem Elfen, Lysander und Demetrius sowie die erschreckten Handwerker sich im Walde hin- und herjagen lassen, so hat dafür Zettel als gebietender Liebling der Fee die Elfen ohne Umstände als seine Bedienten hin- und hergeschickt, und sein Witz reichte vollkommen hin, um diese kleinen Herren Spinnweb, Bohnenblüte und Senfsamen ebenso munter zu hänseln wie Puck ihn und seinesgleichen. Somit hat hier kein Theil dem andern etwas vorzuwerfen, und man weiß am Ende nicht, haben die Elfen von Menschen oder die Menschen von Elfen geträumt oder wir von beiden, wie uns der Dichter am Schluß zu seiner Entschuldigung anzunehmen bittet.

Wahrheit.

Sieht man endlich die gänzlich harmlose Heiterkeit dieses Lustspiels ein, so bleibt nur die Frage übrig, worin es denn seine Wahrheit habe; da eine solche auch das lustigste poetische Gebilde haben muß, wenn sein Werth mehr als ein ganz augenblicklicher sein soll. Man muß wohl einräumen, daß die geschickte Verflechtung und schalkhafte Widereinanderspiegelung der heterogensten Figuren in dieser Dichtung uns ungemein ergötzt, sobald wir einmal die Macht des Zaubers und seiner Verwandlungen zugegeben haben. Da aber der Glaube an diese Fiktion nicht über die Darstellung hinaus dauern kann, so mag man fragen, was nach ihrer Auflösung als wahrhafter Witz des Ganzen übrig bleibe. Etwas Unbestreitbares, antworte ich,

welches die höchste Einheit und umfassendste Komik des Gedichts bildet. Es ist die Macht der Einbildung trotz ihres Widerspruchs und in demselben. Daß dies die Wahrheit seiner Dichtung sei, war sich Shakespeare vollkommen bewußt und läßt daher ganz in diesem Sinne im Eingange des letzten Aufzugs den Theseus sprechen:

— Verliebte und Verrückte
Sind beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft begreift.
Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
Bestehn aus Einbildung. Der eine sieht
Dämonen mehr als eine Hölle faßt,
Der Tolle nämlich. Der Verliebte sieht,
Nicht minder irr, die Schönheit Helenas
Auf einer äthiopisch-braunen Stirn.
Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde
124 Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts, und gibt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung:
Empfindet sie nur irgend eine Freude,
Sie ahnet einen Bringer dieser Freude;
Und in der Nacht, wenn uns ein Graun befällt,
Wie leicht, daß man den Busch für einen Bären hält.

Damit sagt uns der Dichter: wie launenhaft und phantastisch meine übernatürlichen Voraussetzungen sind, so sind ihnen doch nur Wirkungen beigelegt, die mit gleicher Stärke und Ausdehnung unaufhörlich im Leben die Einbildung erzeugt. Auch hat er höchst verständig diese Wahrheit des Ganzen uns dadurch ins Gefühl geprägt, daß er die Herrschaft der Einbildung, noch ehe er solche als Zauber vorstellt, bereits gleichartig an seinen Personen in einer Weise wirksam zeigt, deren Möglichkeit und Häufigkeit wir nicht leugnen können. Schon zu Anfang des Stücks tritt der Vater der Hermia, Egeus, vor dem Herzoge auf, um sein Kind und ihren Geliebten zu verklagen. Ihr ganzes Verbrechen ist, daß sie sich lieben, während Egeus die Tochter dem Demetrius bestimmt hat. Dieser Demetrius hatte sich vor-

her der Helena verlobt und verläßt sie jetzt ohne irgend eine Berechtigung. Diese Treulosigkeit sieht den Egeus gar nicht an; dagegen die treue Bewerbung, mit welcher der vollkommen freie Lysander sich Hermias Herz erworben hat, nennt er Diebstahl und Verführung. Nicht einmal einen äußerlichen Grund gegen Lysander hat er; denn es wird ausdrücklich gesagt, daß dieser von so edler Familie und gleicher oder größerer Begüterung als Demetrius sei. Was kann ihn also bestimmen, seiner Tochter einen ungeliebten, gegen ein anderes Mädchen verpflichteten Mann aufzudringen? Seine Einbildung; er hat sich einmal den Plan gemacht, Demetrius müsse sein Eidam werden. Und so eigensinnig diese Einbildung ist, kommt sie nicht hundertmal im wirklichen Leben vor? Von gleichem Ungrund ist die Abwendung des Demetrius von der schönen, liebenswürdigen und liebevollen Helena zu der ihn verabscheuenden Hermia, und ebenso wunderbar die Treue, mit welcher Helena schwärmerisch an diesem Abtrünnigen hängt. Shakespeare läßt sie es selbst aussprechen (Akt 1, Scene 1 am Ende). Und wo gäbe es nicht wirkliche Beispiele von solcher launenhaften Unbeständigkeit und hinwieder von solcher blinden Treue der Liebe? Mit alledem befestigt der Dichter in uns die Einsicht, daß all der Unbestand und Wahn der Leidenschaft, den er in den folgenden Scenen vom Zauber abhängig macht, nicht minder in ganz natürlicher Sphäre oft genug, wenn auch nicht in so witzig raschen Contrasten sich finden lasse. Muß man doch selbst von Zettels unverdientem Glücke eingestehen, daß es höchst ähnliche Analogien in der geschichtlichen Wirklichkeit habe. Ist doch auch der Zwist zwischen Oberon und Titania, die Frage, in wessen Gefolge ein kleiner Edelknabe einhergehen solle, ein ebenso unbedeutender und nichtiger Streitpunkt als unzählige Mal unter den Menschen durch die Blendungen der Einbildung zum Anlasse der heftigsten Entzweiung wird. Es ist das in sich Widersprechende aller solchen Einbildungen, was durch die lebhaften Verwicklungen dieses Lustspiels ebenso schalkhaft wie durch die leichte Lösung uns auffallend gemacht wird. So wunderbar, so reizend poetisch die Elfenkreise sind, in die wir geführt werden, so sind ihre Reize doch nur Verkörperungen

schwärmerischer Träume der schönen Jahreszeit, ihre Streiche nur Bilder für die Neckereien und Täuschungen unserer eigenen Imagination, ihre Zauber und Weihen nur Belebungen leidenschaftlicher Gefühle und zarter Wünsche. Und so lächerlich mit diesen anmuthigen Visionen die schwerfälligen Handwerker contrastiren, so wesentlich dazu gehörig erscheinen sie unter dieser Auffassung. Es ist der größte Beweis von der Allgemeinheit der Einbildung, die ja das Thema des Ganzen bildet, daß selbst diese zur Prosa gestempelten Menschen einen unwiderstehlichen Trieb zum Spiele der Einbildung in sich fühlen und sich nicht der Poesie enthalten können. Die große Ehrlichkeit, mit der sie in der Poesie ihre Prosa festhalten, macht diese selbst poetisch, und Zettel, der gleichsam die Sanguinik dieser Phlegmatiker vorstellt und, indem er am liebsten alle Rollen der Komödie zugleich spielen möchte, ihren guten Willen zur Poesie in eminenti darstellt, ist mit Recht zur Angel des ganzen Dramas erhoben. Seine Metamorphose und Verherrlichung durch Titania ist die Culmination des Austausches zwischen der alltäglichen Wahrheit und dem anmuthigen Betruge der Phantasie. Und von ihr geht die Versöhnung aus für alle Entzweiungen und Verirrungen des Lustspiels. Wie Zettel, geben aber auch seine Collegen von der Macht der Phantasie den liebenswürdigsten Beweis, indem ihre lächerlich unvollkommenen Mittel ihnen selbst Illusion machen und sie an die Täuschung ihres Spiels einen solchen Aberglauben haben, daß sie dem Schrecken und der übermäßigen Rührung der Zuschauer durch gründliche Aufrichtigkeit zu begegnen für nöthig halten. Sie zeigen sich so, obwohl die mindest Betheiligten an Phantasie, am reinsten in ihr befangen. Denn während sie die Zuschauer ganz in die Coulissen sehen lassen, spielen sie unbewußt nur für sich selbst. Fast ebenso unbewußt werden dadurch die Zuschauer erregt, die Komödie zu übernehmen. Shakespeare läßt auch sie ihren Witz nicht glänzender als für den Spaß hinreicht bewähren. Sie haben die größere Gewandtheit, Jene die größere Naivetät; aber die Letzteren sind als theatralische, die Ersteren als wirkliche Liebhaber gleich heitere Beweise von der
126 Zaubergewalt der Phantasie: und eigentlich — denn in Wahr-

heit sind ja sie alle nur Figuren — sind wir diese Beweise und der Dichter ist der Zauberer. Darum ließ er in seinem milden Humor bei der parodirten Komödie sagen: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft"; und darum überliefert er uns am Schlusse seinen Zauberstab in der Bitte, daß wir glauben sollen, nur geschlummert und unsere eigenen Träume geschaut zu haben.

Excurs zu S. 122. Als ich Tiecks Bemerkung über die Antimaske nachschrieb, war mir über die Form des Maskenspiels nichts Näheres bekannt. Seit ich darüber durch Elze (Jahrbuch III S. 150—153) belehrt bin, muß ich behaupten, daß der „Sommernachtstraum" ein Maskenspiel nur insofern genannt werden kann, als darunter ein zur Aufführung in Hofkreisen geeignetes Festgedicht verstanden wird. Von einer Antimaske mit Beziehung auf die übliche Gruppentheilung gleichzeitiger Maskenspiele ist man im „Sommernachtstraum", nach meiner Ueberzeugung, zu reden nicht berechtigt. Die Scheidung in jene beiden Gruppen läßt sich in den Personen des Shakespeare'schen Dramas in keiner Weise durchführen. Nimmt man die Handwerker für die Clowns der Antimaske, so tritt sofort der Gegensatz ins Auge, daß die Clowns jener Festspiele mit den vornehmen Spielern der Maske gar nichts zu schaffen haben, ihr dumbshow ein Stück für sich macht, und diese things so heterogene to all device, mere byworks and at best outlandish nothings, ohne jede Beziehung zu der mythologisch costümirten Maske und ihren allegorisirenden Recitationen sind; während bei Shakespeare die innigste Verbindung der Handwerker mit der Handlung und ihres Charakters mit der komischen Beleuchtung, in welche die bedeutenden Charaktere im Verlauf der Handlung gerückt werden, stattfindet. Von diesen bedeutenden Personen im „Sommernachtstraum" (Theseus und Hippolyta, die mehr über der Handlung stehen, Oberon und Titania, die an der Handlung aktiv und passiv in hohem Grade betheiligt sind, und die in Leiden und Wagnissen der Liebe bewegten Athener-Jünglinge und Jungfrauen) kann ich durchaus nicht zugeben, daß ihre Charaktere nur mit einem leichten Pinsel aufgetragen, „in einem verschwimmenden Halbdunkel" gehalten seien. Sie sind mit markigem Pinsel in warmem Ton als Individualitäten so gezeichnet, wie es bei dem Athener Fürstenpaare der Stellung zur Handlung mit dem angemessenen Geistesadel, weisen Herrschersinn, heitern Freimuth und mit wohlthuender Großherzigkeit, bei Elfenkönig und Königin dem Conflikt, in dem sie einander entgegentreten, lebendig motivirte Bestimmtheit und zarte Fühlbarkeit gibt; und was die Charaktere der Athener und Athenerinnen anlangt, die bedrängte Liebe zur Flucht und Verfolgung in den Wald und den Elfenbereich hineintreibt, wo Zauber ihre Absichten

und Leidenschaften kreuzt, verwirrt, dann herstellend und umstellend versöhnt — auch die Charaktere dieser sind so gerundet und in klaren individuellen Zügen so genau unterschieden, wie es ihren Entschlüssen, ihrem Betragen bei der Verwicklung entspricht und sich in der vom Zauber angerichteten Verwirrung in jedem Auftritte der bewegten Handlung mit lebenathmender Consequenz ausdrückt: bei den zwei Liebhabern bloß die Momente ausgenommen, wo sie die Gewalt des Zaubers unterbricht. Und wie genial ist der märchenhaft wundersame Charakter der Elfenkönigin individualisirt! Ihr wohlthätiges
127 Wesen nach dem Volksglauben, der von den Tänzen der Elfen in Wald und Flur und ihren heimlichen Einmischungen in die Oekonomie der Menschen zu erzählen wußte, wie sie das Blühen der organischen Natur, die Zeitigung im Jahreslauf, das Gedeihen und den Lebensgenuß der Menschen wundersam zu fördern die Gabe haben, dies gute Wesen der Feenkönigin spricht sich nach allen diesen Richtungen als persönliche Gemüthlichkeit in der lebhaften Schilderung all der wilden Störungen in den elementaren, traurigen Verwüstungen in der vegetirenden und Calamitäten in der wirthschaftlichen Natur, welchen die Menschen erliegen, als der kläglichen Folgen der Entzweiung des Gemahls mit ihr, voll beredter Wärme in den Vorwürfen aus, die sie gleich bei der ersten Begegnung mit Oberon gegen ihn ergießt. Und dann bei der Erklärung, warum sie den Pagen, den er ihr abverlangt, nicht lassen will, da sie ihn als das Kind der geliebten Freundin, mit der sie am Strande Indiens des traulichsten Umgangs gepflogen, nach dem Tode der Guten aufgenommen, um ihn mit zärtlicher Sorgfalt sich nah zu behalten, da lächelt durch die wehmüthige Erinnerung Titanias die innig muntere Grundheiterkeit ihrer Elfenseele reizend hindurch, als das thauperlend schimmernde Licht, in welchem diese ihren Lippen entquellende Erinnerung das anmuthige Bild der mit launigen Scherzen harmlosen Witzes und lustiger Mimik sie unterhaltenden Gespielin spiegelt und mit frischer Ergötzung verklärt. So läßt der Dichter die Elemente der Volksvorstellung von den Elfen, der Flaumleichtigkeit ihrer spielenden Bewegung, den neckischen Schalkstreichen, mit denen sie nach Laune die Menschen zum Besten haben und hinwieder überraschend beglücken, mit feinsinniger Imagination gesammelt, an den Motiven seines Dramas in der Form und Farbe persönlicher, durch momentane Situation hervorgerufener Aeußerung in gegenwärtige Anschauung treten, und belebt mit ihrer erhöhten Reproduction seine hinnehmende Gestaltenschöpfung. In seinem phantasievollen Lustspiel die Handlungslosigkeit jener Maskenspiele finden zu wollen, zu sagen, im „Sommernachtstraum" sei Alles mehr Begebenheit und lebendes Bild als Handlung, „von einer Scene zur andern brauche es immer wieder einen neuen Zauber, um die Handlung von der Stelle zu rücken", muß ich für ganz unrichtig erklären. Es ist in diesem Stück ein einziger Zauber, der die Consequenz der Charaktere unterbricht, ihr Handeln unglücklich verwirrt und glücklich wendet; er ist von der energischen Dichterphantasie durch ein farbenglühendes, in großartiger Anschauung eindrucksvolles Mythologem seiner

Geneſis, das in ſeine Symbolik den volkspoetiſchen Namen einer kleinen Blume, der ſie der Liebesleidenſchaft zueignet, anmuthig hereinzieht, zur wärmſten und inſinuanteſten Illuſion erhoben und im Drama durch die lebhafte, den Widerſpruch draſtiſch in affektvollen Scenen discutirende Vergegenwärtigung ſeiner Wirkung, wie durch die Rückwirkung auf die den Zauber Uebenden trefflich realiſirt, und er iſt durchaus Liebeszauber — wer will leugnen, daß in Verhältniſſen der Liebesleidenſchaft Inconſequenz des Charakters und Umſchläge, die dem Verſtand unerklärlich ſind, in der wirklichen Welt zu keiner Zeit etwas Unerhörtes waren?

VI.

Herders Verdienst um Würdigung der Antike und der bildenden Kunst.

(Weimarisches Herder-Album [Jena 1845] S. 195—254.)

Unsere Bildung steht in einem thatsächlichen Verhältniß zur Antike und zu jenem plastischen Prinzip des ganzen geistigen Lebens, von dem die Antike nur der bündigste Ausdruck und das festeste Wahrzeichen ist.

Die herkömmlichen Gegenstände und Mittel unserer Gelehrtenschulen, der geschichtliche Ursprung unserer Wissenschaft und die Formen, die ihr nach allen Wandlungen von diesem Ursprunge anhaften, das Bedürfniß unserer Poesie und Künste, durch Rückblick auf jene Ideale vergangener Epochen sich zu stärken, alles dies erhält ein Fortleben der antiken Bildung in der unsrigen, mannichfaltige praktische Wirkungen derselben innerhalb der Bewegungen unserer Cultur, die, auch wo wir sie nicht suchen, uns begegnen und unser Denken und Schaffen bestimmen, auch wenn wir die Kette der Reize nicht an ihre Ausgänge zurückverfolgen.

Diese Fortpflanzung des klassischen Geistes in den Veränderungen des unsrigen hat nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts einen vorzüglichen Anhalt in der erhöhten Kenntniß und Bedeutung der Antike gefunden, die zu einem Brennpunkte der Begeisterung für das Klassische und eine regelnde Maßgabe für seine Auffassung und Anwendung wurde. Es traf zu diesem Ende damals Vieles zusammen.

Sinn und Streben für das Schöne waren ohnehin in einer Wiedergeburt begriffen. Die künstliche höfische Literatur, die in Frankreich ausgebildet und tonangebend für das übrige Europa 196
geworden war, hatte mit ihrer Endschaft in Frankreich selbst die Gegenwirkung einer auf wahre Natur und unverstelltere Menschlichkeit zurückgehenden Richtung hervorgerufen. Diese fand einen frischen Herd in Deutschland, wo nach einem langen Zeitraum der Ermattung das endlich wieder aufdämmernde Selbstgefühl, begünstigt durch Friedrich des Großen Kraft und Glanz, nachdem es einige patriotische und lebensmuthige Herolde gefunden, in den thätigsten Geistern sich zu Ahnungen und Vorspielen neuer Schöpfung zusammennahm. Diese Wendung und Vorbereitung, die als solche der Kritik sich nicht entschlagen konnte, ging in der letzteren mit einer praktischen Aufklärung über die bisherigen Ansichten vom Klassischen, seiner Musterhaftigkeit oder Beschränktheit sogleich Hand in Hand. Das Bedürfniß gesunder Natur und herzhafter Ursprünglichkeit sah die antike Dichtung im Lichte eben dieser Vorzüge, und indem es ihre Vorbildlichkeit nun in solchem Sinne erwog, vereinigte es seine eigene Stärkung mit einer lebendigeren und einsichtigeren Wiederauffassung des Alterthums. Man fing an, vor Allem reine Menschlichkeit sowohl durch das Klassische zu suchen, als in ihm zu finden.

Zugleich war die bildende Kunst, vornehmlich die Malerei einer ähnlichen Läuterung bedürftig und willig geworden. Nach der Ueberwucherung und Zerstreuung ihrer Blüthe fand sie nunmehr sich verwildert und verflüchtigt genug, um wieder eine Reue und Sehnsucht zumeist nach bindender Form und Formenschönheit zu empfinden, die ihren Blick zurück auf die gediegene Schönheit griechischer Plastik lenkte.

Während diese verwandten Bestrebungen hier in der bildenden Kunst, dort in der schönen Wissenschaft erst keimten, nahmen in Rom die Antikensäle sowohl der Päpste als anderer Großen an Zahl, Ausdehnung, Ansehen durch Sammlung, würdige Zusammenstellung, neue und neue Ausgrabung fortwährend zu; und die verschütteten unteritalischen Städte reichten aus ihrem

197 geöffneten Grabe eine ganze Kunstwelt von unschätzbarem Werthe empor.

Als dergestalt die Schöpfung der alten Kunst in reizender Auferstehung nothwendig auch den Kreis ihrer Theilnehmer erweiterte und jene entgegenkommenden Bedürfnisse der dichterisch Bestrebten, der Künstler und Kunstfreunde um so leichter auf sich zog, trat Winckelmann in die Mitte dieser Schätze und die Mitte dieser Strebungen ein und gab beiden zusammen einen klaren und ächten, umfassenden und beseelten Ausdruck in seiner Kunstgeschichte. Sie glich der plötzlichen Ausgießung eines großen Tages, in welchem nun die Gestalten griechischer Phantasie, die bisher vereinzelt im Halblicht oder Dunkel gestanden, vereinigt als eine ganze Welt des Genius, entfaltet als ein Olymp verklärter Menschlichkeit zu schauen waren.

Wer in den Schriftdenkmalen der Alten den festen Zweck und die genügende Ausführung, den einfachen Adel und den Reichthum in der Beschränktheit, die klare Tiefe und gewichtige Wirkung geahnt hatte, der fand nun dies Alles noch andringender zusammengezogen in diesen unmittelbar sinnvollen Gestalten, die der Mystagog enthüllte und aufzeigte auf dem ursprünglichen Boden ihres Verständnisses, wo sie untereinander in die Einheit einer sich steigernden Selbstanschauung des Griechengeistes traten. Bald mußten daher die Erklärer der alten Literatur aus ihren besonderen Gebieten zu dem durch Winckelmann erhöhten Kunstreiche der Griechen wie zu einem Tempel emporblicken, in welchem für das ganze übrige Leben, Sinnen und Dichten der Alten die leitenden Begriffe verkörpert seien, und nicht lange konnten sie den Versuch aufschieben, denselben Zusammenhang, den Winckelmann in der Kunstbildung des Griechenvolkes entwickelt, auch im Verlaufe seiner Dichtung und seines ganzen sittlichen Lebens zu verfolgen.

Wer ferner nur um der eigenen Bildung und Befriedigung
198 willen aus den Sitten, wie sie ihn umgaben, aus dieser durch ihr verschiedenartiges Herkommen seltsam zusammengesetzten und verschnörkelten Daseinsgestalt hinaus nach einem offneren, reinergefüllten Vorstellungskreise, nach ursprünglich behaglicher An-

schauung, nach dem sich sehnte, was man als Unschuld, Genügsamkeit, Natur bisher in Erziehungsidealen und in Idyllenspielen mehr gesucht als gefunden hatte, der sah es jetzt hervorgestellt in der Antike, in dieser aus lauteren Naturformen und reinmenschlichen Grundzügen erwachsenen Idealwelt. Sie erschien als der völlige Spiegel eines in der Natur befriedigten Geistes, als die Verewigung der Jugendgesundheit des Menschengeschlechts, die den sich selbst und dem Einverstande ihrer nächsten Zwecke entfremdeten Modernen zur Sinnes-Reinigung und -Erhebung vorzuhalten sei.

Wer endlich, berührt vom Berufe für die Darstellung des Schönen und Befestigung seines Verständnisses, sich um Gesetze desselben oder Vorbilder, um gültige Regeln und allgemeinfaßliche Mittel der Einbildung bemühte: Kritiker, Dichter, Kunstfreunde blickten in den Göttersaal der griechischen Plastik, in ihren geschlossenen Kreis von Charaktertypen und vollkommenen Formen, wie in ein Gesetzbuch des Schönen selbst, worin die Symbole des Bedeutenden, die Richtmaße des Ausdrucks und Rhythmen der Anmuth verzeichnet seien.

Nicht als ob es nur diese Anregung und Musterschule gewesen wäre, die den schöpferischen Aufschwung der deutschen Phantasie in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts beflügelt und geleitet; er hatte mehr und eignere Gründe, mannichfaltigere Nahrungsquellen und leitende Triebkräfte: aber unter ihnen und durch sie hin pflanzte sich in demselben Zeitlaufe die Anerkennung und Bewunderung der Antike in der bezeichneten praktischen Bedeutung unabgerissen fort und erreichte diese letztere am Ende des vorigen Jahrhunderts mit der Hebung jenes Aufschwunges zu seiner Mittagshöhe gleichfalls ihre Gipfelung. Denn 199
allerdings trat nach dem Anfang unseres Jahrhunderts eine Gegenwirkung ein.

Gestützt auf die mit jener Erhebung schon verflochtene Erinnerung mittelalterlicher Ideale und auf Ideen von volksthümlicher Dichtung, die eine breitere geschichtliche und engere patriotische Grundlage hatten, sonderte die romantische Richtung und Aesthetik sich ab. Ihr Ueberschwang verschwisterte sich mit

einer Wendung des religiösen Zeitgeistes, die mit dem Phantastischen jenseits und diesseits des Griechenthums besser als mi diesem sich vertrug, besonders aber die Verfassung älterer christlicher Phantasie zu erneuern strebte. Von hier aus erschien die griechische Plastik, wo nicht als verwerfliches Heidenthum, doch der heimatlichen Begeisterung unangemessen. Und nicht nur in die Dichtung und Dichtungslehre, auch in die Uebung der Künste, der Malerei zumeist, ergoß sich diese Sehnsucht und Bekehrung, die, schlecht befriedigt mit den Erfolgen vorangegangener Nachahmung der Antike, jetzt entschiedenen Widerspruch gegen ihren Musterwerth und ihre Idealschönheit erhob.

Indessen ist heutzutage schon das Recht dieser Bewegung wieder auf den Werth eines Bildungsüberganges herabgesetzt, der keine dauernde Ausschließlichkeit behaupten konnte. Die Würdigung der Antike, durch neueren, und den köstlichsten Zuwachs aus griechischen Tempeln erfrischt, hat jene Angriffe überdauert. Daß sie als Erbtheil der kräftigsten und reinsten Epoche, die der plastische Trieb der Menschheit je gehabt, wenn auch nicht geeignet zur unmittelbaren Uebertragung in den Kreis unserer praktischen Vorstellungen, doch ein unveräußerliches Bildungsmittel sei, hält die Geschichte fest und müssen selbst im Gebiet der Künste ihre Verächter durch die Mängel, die der Anspruch auf Seelentiefe ohne Formdurchbildung nach sich zieht, wider Willen bestätigen. Die Kunstgeschichte und die Philosophie der Schönheit, mehr und mehr erkennend, daß sie beide nur in voller Wechselbeziehung ihre Vollendung finden, gestehen der Plastik des Griechen-Geistes den Werth der eigentlichsten Darstellung einer Totalhälfte der Schöpfung und Gesetzeswelt zu, mit der sie es zu thun haben. Und was man auch von der Zukunft erwarten möge, so kann es nicht zufällig erscheinen, daß die Geister, deren Antheil an der letztvergangenen Blüthe unserer Literatur der thätigste und wirksamste war, sich die Antike, die Weltanschauung, welche sie spiegelt, und den Stil, den sie lehrt, zu einer vorzüglichen Angelegenheit gemacht haben.

Wer denkt hier nicht an Lessing, dessen tapfere Kritik, als sie dem Frühling der Geister vorherflog, ihre Aufschlüsse an

den Normen griechischer Dichtung und Kunst entwickelte, Winckelmanns Werk selbst im Einzelnen zu vermehren, und durch Vergleichung die Gesetze der Poesie und der Plastik zu erhellen bemüht war? Wer denkt nicht an Schiller und Goethe, die gerade auf der Höhe, wo sie sich zusammenfinden mußten, als sie zu den Horen, zum Almanach der Musen und überhaupt zur freien Durchbildung ihres Dichterberufs sich verbanden, für die schöne Natur der Griechen und ihr Symbol, die Antike, eine gleich große Begeisterung hegten, in Gedichten und Lehrschriften sie aussprachen, und bedeutende Einflüsse solcher Ideale in den Vorwürfen, Maximen und Formen ihres eigenen Schaffens verriethen. Hinlänglich an ihren Dichtungen wäre der thatsächliche Zusammenhang unserer Bildung mit der Griechen-Plastik nachweisbar, zeugten auch nicht für dieses Verhältniß bei Schiller seine ästhetischen Abhandlungen, bei Goethe die „Propyläen", die Arbeiten der „Weimarischen Kunstfreunde", das „Denkmal für Winckelmann", und die in „Kunst und Alterthum" bis in den späten Lebensabend fortgesetzten Bekenntnisse.

Läßt sich nun überhaupt dieses Verhältniß zur plastischen Cultur der Griechen in vielen Graden und Wendungen durch den neueren Verlauf unserer schönen Bildung verfolgen, so ist 202
bei keinem der Berufenen, die in die damalige Geistesentwicklung lebendig eingriffen, die Frage bedeutungslos: welches in diesem besonderen Bezuge seine Stellung und Erkenntniß gewesen. Und sollte diese Untersuchung ohne Ergebniß bei dem Manne bleiben, der in der Anbahnung jener schöpferischen Bewegung des vorigen Jahrhunderts neben Lessing am thätigsten und einflußreichsten erscheint, der bei seinem ersten Hervortritt Lessings und seiner Freunde Theilnahme und Winckelmanns Aufmerksamkeit, so wie bald darauf die Verehrung des Archäologen Heyne gewann, der als junger Mann Diderot und Barthélemy in Paris besuchte, in Deutschland mit den meisten gleichzeitigen Dichtern in Berührung stand, besonders auf Goethe, den Jüngling, nachdrücklich wirkte; der von den Jahren 1771 bis 81 fünf Preise deutscher Akademien für Aufsätze davontrug, die zum größeren Theil von ästhetischer Bedeutung waren; und der in Weimar

26 Jahre, neben Schiller und Goethe, wenn auch anders als sie, höchst eifrig und angesehen das Herdfeuer der Musen schürte? —

2. Wer sich zunächst an die Eindrücke hält, die von Herders Bedeutung und Wirkungsart in das allgemeinere Gedächtniß der Nachgeborenen übergegangen sind, wird vielleicht von der Frage, wie dieser vielthätige Geist zur Aesthetik der Antike und der bildenden Kunst überhaupt sich verhalten, nicht viel für seinen Charakter Bezeichnendes oder für den Gegenstand Erhebliches erwarten. War denn nicht — wird er fragen — Herders Verdienst vielmehr das entgegengesetzte, daß er unter den Ersten und am ausgedehntesten den geschichtlichen Horizont der Dichtung und Phantasie nach allen Zeiten und Landen erweiterte und so die einseitige Geltung der griechischen und römischen Vorbilder, die ihn umgab, herunterstimmend berichtigte? Hat nicht Herder gleich in seinen ersten Schriften einige Neuere wegen mißver-
202 standener Nachahmung klassischer Muster getadelt, andere über ihre antiken Geistesverwandten gesetzt und in mehrfachen Rücksichten die ungehörige Anwendung klassischer Normen bekämpft? nicht noch in seinen letzten Aufsätzen wider Herüberpflanzung des griechischen Dramas auf unsere Bühne treffende Einsprache gethan? Und mit welchem Feuer verband schon sein jugendlicher Geist den Ausdruck unbedingter Bewunderung für Shakespeare mit dem Erweise, daß die charakteristisch-reiche Natürlichkeit dieses Dichters ebenso die wahre Kunst für unser Weltalter, als die dramatische Kunst der Griechen nur die Natur ihrer Sitte gewesen! Wie unbefangen und offensinnig hatte er schon damals in den ebräischen Urkunden das Poetische, das Volksthümliche, den eigenen Geist jener Zeiten und Himmelstriche ergriffen, und war vergleichend und forschend mit Symbolen und Sagen anderer orientalischer Völker beschäftigt! Mit welchem erregsamen Gefühl hörte er schon damals aus Ossian, den Skalden, den altenglischen Balladen jenen Grundton heraus, mit welchem alle wahre Poesie in den Lebens- und Thatbedingnissen der Heimat wurzelt und aus nothwendigen Gewöhnungen, erfahrungsmäßigen Einbildungen, Glaubensgestalten und geselligen Träumen ihr

Wachsthum und ihre Blüthen zieht: Blüthen, deren frischen Saft aus lebendigem Boden Herder der gelehrten, dem vaterländischen Zusammenhang entfremdeten Schönliteratur, der „vom Himmel geregneten klassischen Dichtung und Bildung" entgegensetzte! Wie frühe, wie fortgesetzt und unabgehalten durch seine reiche Bekanntschaft mit der neueuropäischen poetischen und moralischen Literatur, hat Herder die so wenig noch gangbaren Wege gefunden hin zu den Ueberresten altdeutscher Gesänge, zu Minneliedern, zu verschollenen Volks- und Provinzialliedern unserer späteren Mittelzeit, zu angelsächsischen und schottischen, altfranzösischen und spanischen, hochnordischen und südlichen Volksliedern; gleich aufmerksam auf die Gemüthslaute des Lappen, des Tartaren, Morlaken und Eskimo, auf die Stimme des Kriegers oder 203
Mönchs, Ritters oder Leibeigenen, Troubadours oder überseeischen Wilden, wie auf den Erguß jetzt des Gelehrten im vergessenen Buche, der in geerbter Kunstsprache Selbstempfindung ausdrückte, jetzt des Bettlers vor seiner Thür, der seine Noth mit schlichten, tiefgeholten Tönen sang! Wie groß war seine Umfassung, welche die alten Kirchenhymnen wie nicht minder die Lieder der Reformatoren, die christlichen Legenden wie nicht minder Fabeln und Bilder des Orients hervorrückte, den arabischen Reim wie die nordische Alliteration, den Kunstvers eines Balde wie den eines Petrarca beachtete! Wie frei war seine Umfassung, die einen Blüthentag der Menschheit heute in Sadis Rosengarten durchwanderte, morgen in den Cid-Romanzen wieder heraufbeschwor, über die Phantasie nun der indischen Sakontala, nun der Edda-Mythologie, nun romanischer Märchen nachsann, und der gefaßten Weisheit so gut in Bramanen-Gedanken oder chinesischen Blättern als in den Schriften abendländischer Wohlredenheit nachging!

In dieser Ausdehnung auf die Völkerpoesie, wie auch in seiner dichterisch-ethischen Naturanschauung, ist Herder — kann man mir einwenden — gerade der stärkste Vorgänger der oben berührten Romantik gewesen. Bei ihm schon hat der Rückgang dieser Schule auf romanische und altdeutsche Poesie, ihre Neigung zu morgenländischer Einbildung und Weisheit, ihre Naturbegeiste-

rung, vor Allem die Begründung der Dichtung auf Volksthum und Volksglauben bei ihm schon ihren Anfang. Und so kann man in Herder den Stifter derjenigen Bewegung sehen, von der ich gerade die Gegenwirkung gegen die klassische Aesthetik der Neueren herleiten mußte. Allein, in dieser Wendung gefaßt, mit Unrecht. Allerdings haben die wirksamsten unter den theoretischen Wortführern der Romantik, die Schlegel, in mancher Beziehung
204 an Herders Vorgang angeknüpft. In dieser Anknüpfung aber und im ganzen Ursprunge der Bewegung ist der beschränkende Sinn jener Gegenwirkung noch keineswegs zu finden. Waren doch die Schlegel selbst — Friedrich, eh' er mit seiner Bekehrung die Weltansicht änderte und in Rom die Stimme der neufrommen Kunst annahm, August Wilhelm, eh' er nach Indien, wo er auch die Wiege des Griechen-Geistes wähnte, sich zurückzog — weit entfernt von Hintansetzung der Antike und griechischen Bildungsform, der sie vielmehr Forschung und Kritik widmeten, nachsannen und nachdichteten. Und von Herders innerer Welt war das kunstreiche, menschlich schöne Alterthum jederzeit untrennbar. Griechenland blickt überall durch noch in seinen letzten kritischen und historischen Unternehmungen, wie in seinen ersten Schriften.

Schon in seinen ersten Schriften legt Herder die Schätzung der Sprache, Literatur und naturgleichen Bildung der Griechen in einem Sinne dar, der die gleichartige Beachtung ihrer bildenden Kunst einschließt und ausspricht. Denn was er vor Allem an ihrer Entwicklung und ihren Werken hervorhebt, ist das Wachsthum aus sich, die organische Fülle, die Ruhe der Selbständigkeit und reinen Durchbildung, kurz das plastische Prinzip.

3. Als Herder im dreiundzwanzigsten Jahre seines Alters jene Fragmente zur deutschen Literatur (1767) mit aller Wärme der Empfindung schrieb, war es ihm um die Blüthe unserer Dichtung und Rede, die er vorfühlte, so ernst, daß er das Gewächs in seinem Wurzelboden, den Schatz und Mangel der Sprache, Mittel und Hindernisse deutschen Ausdrucks untersuchte. Und allerdings hat er hier, im Absehen auf ächte, naturwüchsige Redekunst, sich gegen das büchermäßig Zierliche und

Regelrechte, gegen das „Klassische" zum Vortheile des volksmäßig Mundgerechten und Lebhaften, des Idiotistischen, wie er es nannte, erklärt.[1]) Er hat erinnert, daß wir keine Griechen, aber 205
doch ein Volk selbständiger Sprache seien, keinen Homer mehr haben können, aber doch noch Dichter, keine Dithyramben, aber doch Lieder singen können.[2]) Insoweit trat er der Nachahmung des Klassischen entgegen. Aber nur, weil sein Begriff des Klassischen höher war, als daß er mit äußerer Nachahmung sich vertrug; weil er darunter ein dem Inhalte und der Form nach Nationales verstand, dessen Ausdruck mit genauer Angemessenheit für den Gegenstand die Bewahrung und Förderung des heimischen Sprachschatzes verbinde.[3]) Und hierfür war gerade das Griechische ihm höchstes Beispiel und Vorbild. Denn „von welcher Sprache — fragte er[4]) — haben wir so viele Urkunden, Nachrichten, Hilfsmittel? Welche hat sich so ursprünglich und auf ihrem eignen Boden zur Literatur gebildet? Welche hat sich so mancherlei Gattungen auf eine ihr eigene Art anschmiegen gelernt? Welche ist in allen Gattungen so vollkommen geworden? Und welche hat ihr Zeitalter so ruhig durchlebt, dem Wachsthum der Natur so viel Platz gelassen!" Und so entwarf er eine Naturgeschichte der Sprache und Literatur durchhin mit dem Augenmerk auf den Gang der griechischen.

Auch für die Nahrungsquellen der Dichtung ging allerdings Herders Blick über die Klassiker hinaus. Mit Hinweisung auf den so reichen als nationalen Gebrauch, welchen in Italien und Spanien vom Zusammenflusse morgenländischer Vorstellungen und Sitten mit gothischen und katholischen ein Lope de Vega, Pulci, Ariost und Tasso gemacht, fordert er (Bd. 2 S. 6) auf, 206
die Mythologie der alten Skalden und Barden nicht nur, sondern

[1]) Herders Werke zur schönen Literatur und Kunst, Bd. 1 C. 9 S. 99 f., C. 12 S. 127 f. der Duodezausgabe, nach der auch alle folgenden Anführungen sind.

[2]) Daselbst S. 62, 134. Bd. 2 S. 70. 87.

[3]) Daselbst 1 S. 130 (Vgl. Herder über Thomas Abbts Schriften 1768 = Zur Philos. und Geschichte 15 S. 33).

[4]) Daselbst S. 134.

auch der eigenen ehrlichen Landsleute zu durchwandern, die Fußtapfen der Vorfahren unter Slaven und Skandinaven zu verfolgen und sich, jeder nach seinen Kräften, sorgsam nach alten Nationalliedern zu erkundigen. Dies für die Nährstoffe der Poesie. Wenn es aber der Bildung des Sinnes für geformte Schönheit, der Kritik und Meisterschaft gilt, dann spricht er (das. S. 51): „Die Griechen, die Lieblinge der Minerva, haben sowohl in der Kunst als in den schönen Wissenschaften mit solchem Glück gearbeitet, daß das Ideal ihrer Werke und der schönen Natur selbst beinahe ein Bild ausmachen sollen. Wie Thucydides die Stadt Athen das Museum und Prytaneum der Griechen nannte: so ist aus Griechenland der Tempel und Hain der schönen Natur geworden, aus dem die meisten Nationen Europens, die nicht Barbaren geblieben, Gesetze und Muster bekommen haben. Hier floß der Pierische Quell, aus dem Homer trank" — und wie die begeisterte Schilderung weiter lautet, die endlich schließt: „Ja! sie sind der Nachahmung werth, die Griechen mit ihrem feinen poetischen Sinne; sie, deren schönes Ideal ein Abglanz der Natur ist, wie die Sonne sich im klaren Bache spiegelt; deren dichterischer Grundriß von der Göttin Eunomia gezeichnet und von ihrer Tochter, der himmlischen Grazie, ausgemalet worden; deren Bilder sich in den Glanz der Morgenröthe hüllen; deren Mund Melodie spricht, — sie sind der Nachahmung werth. Aber ehe wir sie nachahmen, müssen wir sie erst kennen." Und hier, wo eine Klage über das zerstreute und zerstreuende Arbeiten der Philologen am Platz war, erfahren wir auch, wer vor allen dem jungen Herder die begeisterte Einsicht in den bleibenden Werth der Griechen-Schöpfung eröffnet hatte. Schon im ersten Theil, als er diejenigen Deutschen nannte, die seinem Schriftstellerideal am meisten entsprachen, war der Erste, auf den er hin-
207 wies: „Winckelmann, der Ruhm der Deutschen selbst unter römischem Himmel; den die Muse des Alterthums und der Geschichte, die unsterbliche Clio, hat lassen geboren werden, um die Kunst der Alten zu erklären. Ich führe es nicht an, wie er die besten Blüthen jeder antiken Schönheit in seiner Seele gesammelt; wie er hier unter Schriften, dort unter Denkmälern Auge und

Geist gebildet; wie er seine Werke, sowie Rafael seine Gemälde, mit Feuer entwarf und mit einem glücklichen Phlegma vollendete; wie er eine systematische Geschichte unter Ruinen und Ueberbleibseln liefern konnte; sondern ich muß mich hier bloß auf die Schreibart einschränken. Sowie die attischen Jünglinge an dem Altar der Pallas Aglauros ihrem Vaterlande den Eid der Liebe schwuren, so hat die Muse auch auf seine Schriften geschrieben: dem Vaterlande geweiht. Wenn ich mir zum Gebäude des Körpers die weise Einfalt des Sokrates, des Lehrers der Grazien, denke; wenn ich diesem Körper das Gewand der Natur von Xenophon, und von dem andern Schüler des Sokrates, dem göttlichen Plato, die Flügel hoher Ideen gebe: so steht ein Bild vor mir, als wenn es die Muse der Winckelmannschen Schriften wäre. Einfältig im Vortrage, natürlich in der Ausführung, und erhaben in den Schilderungen, sind sie Werke der Unsterblichkeit würdig, und der Name unsres Jahrhunderts."

Gemahnt hier sogar der Ausdruck an die Sprache Winckelmanns und zeugt die warme Schilderung für innigen Einverstand in seine Aufschlüsse, so spricht dieser noch bestimmter dort im zweiten Theil an jener Stelle sich aus, wo Herder von Bildung durch griechische Dichter spricht. „Wo ist — ruft er (S. 61) aus — noch ein deutscher Winckelmann, der uns den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst so eröffne, als er den Künstlern das Geheimniß der Griechen von ferne gezeigt? Ein Winckelmann in Absicht auf die Kunst konnte bloß in Rom aufblühen; aber ein Winckelmann in Absicht der Dichter kann in 208
Deutschland auch hervortreten, mit seinem römischen Vorgänger einen großen Weg zusammenthun." Es folgt eine nähere Bezeichnung der Aufgabe, und wie sie nicht auf Erzählung der Veränderungen sich beschränken dürfe, sondern als Geschichte zugleich ein Lehrgebäude zu liefern, die Gründe des Hervorganges und Vorzuges, die Mittel der Erhebung und Wirkung so zu entwickeln habe, daß sie das Nachzubildende uns hervorstelle, von Nachahmung des Besondern uns entwöhne und uns zur Nachahmung unser selbst aufmuntere. Und hieran knüpfte Herder einen Versuch über das Ideal der Griechen in jeder Dichterart. Ward

im Weiteren von ihm die Vergleichung mehrer deutschen Zeitgenossen mit griechischen Dichtern theils abgewiesen, theils beschränkt, und schätzte er in patriotischer Freude Gleim über Tyrtäus und Gerstenberg immerhin über Alciphron, so hatte er doch deutlich genug bezeichnet, wie wenig entbehrlich er die Schule des Alterthums achte, wie aufmerksam er selbst darin gewandelt, und er gab dieser Sammlung tüchtiger Jugendansichten in der zweiten Ausgabe (1768) den Schluß: „Will ich jemand von Kenntniß der Alten abhalten oder ihn in ihrem Studium ermüden, der werfe mein Buch ins Feuer."

Also finden wir vorzugsweise bei Herder jene nachdrückliche Wirkung der Winckelmannschen Kunstgeschichte auf Hebung des ästhetischen Bewußtseins, und die Anwendung der Gesetzmäßigkeit und Entwicklungsfolge, die Winckelmann für die bildende Kunst geoffenbart, auf die Betrachtung der Poesie und Literaturgeschichte. Wie klar Herdern geworden, daß das plastische Prinzip, das die Antike vor Augen stellt, auch den Vorzug des griechischen Redestils ausmache, sagt eben so kurz als treffend in einer gleichzeitigen Schrift die schlichte Aeußerung: „Freilich ist die Einfalt der Alten der erste Vorzug ihres Stils: daß sie nicht in Bildern
209 reden, sondern Bilder geben, jedes so weit ausführen, als sie es brauchen, und wenn sie bei diesem Bilde sind, ganz in demselben zu sein wissen."[1])

4. Gleich seine nächstfolgende Arbeit, die Kritischen Wälder (1768) — worauf bezog sich ihr erster Theil? Auf Lessings Laokoon. Und worauf an diesem zumeist? Auf sein Verhältniß zu Winckelmanns Leistung. Herdern war es verhaßt, daß Manche den Kritiker zu würdigen glaubten, wenn sie ihn auf Kosten Winckelmanns lobten. Trefflich sonderte er den zerlegenden, vornehmlich der Dichtung zugewendeten, immer im Unterscheiden, Entwickeln, Verfolgen begriffenen Forscher von dem selbst plastischen Darsteller griechischer Kunstgeschichte, dem Erbauer einer „historischen Metaphysik des Schönen aus den Alten." Und nachdem er diese, einer Abmessung widerstrebende,

[1]) Ueber Th. Abbts Schriften 1768 = Zur Phil. und Gesch. 15 S. 44.

im Nebeneinanderbestehen nützliche, Ungleichheit von Beider Vorzug, Richtung und Stil dargethan, prüfte er Lessings Werk.

Er bewies gegen Lessing das Recht Winckelmanns, den gehaltenen Schmerzensausdruck im Laokoonbilde mit jenem im Philoktet des Sophokles zu vergleichen. Er that gegründete Einsprache gegen Lessings Auffassung dieser Tragödie des Sophokles und gegen ähnliche etwas übertriebene oder spitzfindige Behauptungen über die homerische Heldenschilderung. Er führte die vollere Menschlichkeit, die, nach Lessing, die griechischen Heroen auszeichnet, auf eine Sittenstufe zurück, deren allgemein menschliche Natürlichkeit er vorstellte. Aber er vertheidigte mit gleicher Wärme Lessings Behauptung, daß die griechische Kunst nur Schönes gebildet, gegen Mißdeutungen und scheinbare Widersprüche. Dabei mahnte er an die geziemende Betrachtung der griechischen Schönheit als einer werdenden, nach Zeiten verschie- 210
denen, aus erkennbaren Gründen gesteigerten. In der besonderen Beschaffenheit und Nöthigung ihres Lebens und Staates müsse es nachweisbar sein, daß für sie Schönheit wichtiger als für andere Völker, darum auch ihnen sicherer verständlich und erreichbar gewesen. Diese Ableitung aus Gründen müsse an die Stelle des Modegeschwätzes treten, das nur immer von der feinen, schönen Empfindung der Griechen als einem Unnennbaren, einem „sechsten Sinne für die Schönheit" rede.[1]) — Ferner gab hier Herder nach mancherlei minder ausgiebig ins Einzelne getriebenen Bemerkungen zweckmäßige Nachträge zu Lessings entgegensetzender Vergleichung der bildenden mit der dichtenden Kunst, und ließ erkennen, wo sie der Einschränkung bedürfe, wo der Gegensatz auf ungleichen Boden gestellt, wo die Begründung lückenhaft sei.

Zuletzt gedenkt er der Lessingschen Zugabe, die einige Fehler der Winckelmannschen Schriften betraf, mit dem Wunsche, daß Lessings Aufmerksamkeit auf das ganze Gebiet seiner Geschichte gefallen wäre. „Da ich Jahre her täglich zu den Alten, als zu der Erstgeburt des menschlichen Geistes, wallfahrte, und Winckel-

[1]) Zur schönen Lit. und Kunst 13 S. 87.

mann als einen würdigen Griechen betrachte, der aus der Asche seines Volkes aufgelebt ist, um unser Jahrhundert zu erleuchten, so kann ich Winckelmann nicht anders lesen, als ich einen Homer, Plato und Baco lese, und als er seinen Apollo sieht. Indessen haben sich bei einem siebenmaligen Lesen freilich auch Zweifel bei mir zu Papier gefunden, die, was insonderheit sein Geschichtsgebäude aus den Materialien der griechischen Literatur anbetrifft, die Alten selbst zu Zeugen, zu Gewährsleuten haben dürften. Da ich das Glück hatte, von Winckelmann einen ermunternden Blick des Beifalls zu erhalten, so war ich beschäftigt, mit mir
211 selbst mehrmals über sein Werk zu sprechen, um alsdann in dem würdigen Tone vor ihn zu treten, in dem sich sein Geist offenbaret. Wie erhebend wäre der Gedanke gewesen, von ihm dem Griechen unserer Zeit gebilligt zu werden, zur Vollkommenheit seiner unsterblichen Werke etwas beizutragen! — Und ach! Winckelmann ist nicht mehr! durch die Hand eines Mörders, auf die entsetzlichste Weise, der Welt, Rom und seinem Deutschland entrissen! O wenn Du, Göttlicher, noch wie ein seliger Dämon umherwandelst, so sieh die Bestürzung, mit der mich die Nachricht von Deinem Verluste traf, die ungläubige Unruhe, die Dich noch immer lebend sah, und endlich die Thränen der Wehmuth, die ich Deinem Tode schenkte!" —

Zu diesem Nachruf im frischen Schmerz war vor Andern der berechtigt, der die vorhergehende Vertheidigung Winckelmanns gegen Lessings Bemerkungen und mehr noch gegen fremden Mißbrauch derselben eben geschrieben, als jener gewaltsame Tod den Verehrten ereilte. Zur Verbreitung und Wirkung seines unvergänglichen Werks trug ohne Zweifel die wiederholt so lebhaft ausgesprochene Anerkennung von Seiten des feurigen, rasch bemerkten jungen Schriftstellers das ihrige bei. Diese Liebe Herders zu Winckelmann muß man auch bei Beurtheilung des zweiten und dritten der kritischen Wäldchen in Anschlag bringen. Geiselte er einige Schriften von Klotz mit mehr Heftigkeit als nöthig und mehr Ausführlichkeit als lohnend war, so hatte ihn nicht zum wenigsten der Tadel gereizt, den Klotz gegen Winckelmann, trotz oder neben einseitiger Benutzung seiner Sätze, sich

herausgenommen.[1]) Dabei bleibt diese Kritik theils als Zeugniß von Herders fortwährender Beschäftigung mit archäologischen Dingen, theils durch die Schützung Homers gegen Verkleinerung, und die Billigung eines bedingten Gebrauches griechischer Mythologie in der neueren Dichtung, immer bezeichnend für das Verhältniß, das uns beschäftigt.[2]) 212

5. Nun trat Herder (1769) im fünfundzwanzigsten Jahr die Reise nach Frankreich an, die in seinem reizbaren Sinne, seinem unglaublich belesenen Kopfe, seinem ahnungsvollen Willen so viele Gedankenkeime und Vorsätze aufregte. Unter Planen der Selbstbildung, weit aussehenden literarischen und pädagogischen Entwürfen, inmitten neuer Bekanntschaften und Sehenswürdigkeiten, entwich die Idee der alten Kunst und griechischen Schönheit nicht aus seiner Seele. Im November 69, im Antikengarten zu Versailles faßte er den Gedanken seiner Plastik.[3]) Den Eindruck der Statuen brachte er mit Bemerkungen in Verknüpfung, welche Diderot und Cheselden nach Beobachtungen an Blinden über den Umfang der Sinne gemacht. Wahrscheinlich war auch Berkeleys durch die letzteren bestätigte „Theorie des Sehens" (Theory of vision 1709) bereits ein Gegenstand des Nachdenkens für ihn geworden.[4]) Und einige Anwendungen solcher Thatsachen auf bildende Kunst mag er, angeregt noch kürzlich von anderer Seite, aber nicht befriedigt, durch Falconets „Reflexionen", aufgezeichnet haben.[5]) Seine ersten Entwürfe 213

[1]) Vergl. das 1. Wäldchen. Z. schönen Lit. u. K. 13 S. 25.

[2]) Auch späterhin blieb Winckelmanns Ehrengedächtnisse zu dienen, Herdern angelegen. Er gab eine Schilderung seines Charakters und Schriftstellerwerthes 1781 in den deutschen Merkur (Z. Phil. u. Gesch. 15 S. 119); wie er in derselben Zeitschrift im selben Jahr, dem Todesjahr Lessings, auch diesem eine Ehrenrede widmete (das. S. 137). Und über Winckelmann schrieb er mit Wärme noch in seinem letzten Lebensjahre (1803) im 11. Stück der Adrastea (Z. schönen Lit. u. K. 19 S. 138).

[3]) Erinnerungen aus dem Leben J. G. v. Herders von M. Carol. v. Herder. Th. 1 S. 128 Anm. 2.

[4]) Vergl. Herders Metakritik (1799). Z. Phil. u. Gesch. 16 S. 250 (208—234); Kalligone (1800) das. 18 S. 41; Nachlese zur Adrastea. Z. schön. Lit. u. K. 18 S. 226.

[5]) Bemerk d. Herausgeb. zur Plastik „geschrieben größtentheils in den

zu jener erst neun Jahre später herausgegebenen Schrift waren nun: „Ueber die Bildhauerei fürs Gefühl“ und „Ueber die schöne Kunst des Gefühls“ (2. Dez. 1769). Die Ausarbeitung wurde durch schon eröffnete neue Lebensbeziehungen und einen Wechsel der Verhältnisse unterbrochen, der erst im andern Jahr darauf mit dem Amtsantritt in Bückeburg (Mai 1771) zu einiger Ruhe kam.[1])

Doch kehrten unter diesen Zerstreuungen Herders Gedanken immer wieder auf jenen Vorwurf zurück, und auch am neuen Bestimmungsorte hielt er ihn fest,[2]) obgleich während der vollen
214 sechs Jahre, die er hier zubrachte, der größte Theil seiner schriftstellerischen Thätigkeit sich in Arbeiten ergoß, die mit Theologie und Homiletik in näherer oder entfernterer Beziehung standen. Nur die 1773 gekrönte Preisschrift: „Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern u. s. w.“, und die

Jahren 1768—70.“ Z. schön. Lit. u. K. 19 S. 24. Vergl. das. S. 39 u. 56 mit den Anmerkungen.

[1]) Schon im November 1769 Anträge des Hofes von Holstein-Eutin — im Juni 1770 Ernennung zum Reisebegleiter des Prinzen; Reise zu ihm durch Belgien, Holland, Hamburg, Kiel — Abreise mit ihm im Juli 1770 über Hannover, Kassel, Darmstadt bis Straßburg — Trennung von ihm in Straßburg im September, und Aufenthalt daselbst wegen Operation der Thränenfistel — Abfassung hier der Preisschrift über den Ursprung der Sprache, und Verbindung mit Goethe, woher dann die „Blätter von deutscher Art und Kunst“ — Abreise im April 1771 nach Bückeburg zur geistlichen Stelle.

[2]) 1770 Herders Fragen an eine Blindgeborene, um in Cheseldens Wegen fortzugehen (s. Plastik S. 114). Auch mit dem Prinzen unterhielt er sich über seine Idee. Dieser fragt in einem spätern Briefe: „Was macht Ihre Plastik? Da bin ich auch ehemals schuld gewesen, daß Sie sie nicht vollendet haben.“ Herder selbst klagte im September 1770 brieflich einem Freunde das Abbrechen seiner Plastik im dritten Abschnitt wegen Mangel an Muße (Erinnerungen aus dem Leben 1, 153, 160). Im selben Jahre schrieb er das Gedicht „an seinen Landsmann Winckelmann“, den er anruft, ihm aus seiner Götterruhe Eingebung zuzulispeln, wenn er „Traum der Vollkommenheit fernher zu tasten wage“ (Z. schön. Lit. u. K. 3 S. 168). Das Gedicht „Laokoons Haupte“ (das. S. 116) ist vielleicht schon älter. Aus der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Bückeburg schreibt Herder (Juli 1771): „Ich kann jetzt gar nichts zusammenhängend arbeiten — Shakespeare und Plastik und Moses liegt noch u. s. w.“ (Erinnerungen u. s. w. 1, 207).

„Philosophie der Geschichte“ (1774) näherten ihn wenigstens dem Gebiete jener Betrachtungen wieder.

Was Herder in der ersteren über die Kunst der Griechen sagt, beschränkt sich indessen auf die Erinnerung an ihren Zusammenhang mit Verfassung und Sittengeschichte des Volks. In der letzteren Abhandlung, wo er den Gang der Völkercultur nach Analogie der menschlichen Lebensalter betrachtet, theilt er den Griechen hinter der Knabenzucht und Schulordnung ägyptischer Bildung das fröhliche Jünglingsalter der Menschheit zu[1]), und überblickt ausführlicher die Umstände und Mittel, die in dieser Blüthezeit Freiheit und schöne Kunst ans Licht gefördert.

Erst im andern Jahre nach seiner Uebersiedelung nach Weimar, erst 1778 kam die Plastik heraus, gleichzeitig mit dem ersten Theil der „Volkslieder“, den „Liedern der Liebe“ und dem Aufsatze „vom Erkennen und Empfinden.“ Der Letztere steht mit der „Plastik“ in einigem Zusammenhange. Wie nämlich in dieser vom Tastsinne, als der natürlichen Maßgabe für die Bildnerkunst, ausgegangen wird, so spricht jener Herders Absicht 215
aus, die Empfindungsart der einzelnen Sinne zu unterscheiden, den Beitrag zu untersuchen, den jeder Sinn der Seele liefere, und zu ermessen, wie deren verschiedenes Gradverhältniß gegen einander in einzelnen Menschen oder Menschenstämmen Einbildung und Denkkraft, Gemüthsart und Ausdrucksfähigkeit verschieden bestimmen müsse.[2]) Eine solche Theorie der Sinne würde manche Anwendung auf das Verständniß der Künste und auf Kritik geschichtlicher Kunstsitten gestattet haben. Ein Theil derselben war in der „Plastik“ enthalten, die wir nun näher betrachten.

6. Es werden in dieser Schrift Erfahrungen von der Auffassungsweise Blindgeborener und von den Veränderungen, welche

[1]) Eine Ansicht, die noch einmal, doch besonders von der Kehrseite, skizzirt ist in Herders Abhandlung: „Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker“ (Z. schön. Lit. u. K. 16 S. 206). Diese ward 1778, eine andere 1781, von der bairischen Akademie gekrönt, die übrigen Preisschriften von der Berliner.

[2]) Z. Phil. u. Gesch. 9 S. 31, 33.

die Auffassung sehend gewordener Blinden erlitt, zu Grunde gelegt, um den Beweis zu entwickeln, daß wir überhaupt Körperlichkeit, Form, Raumfüllung und Raumtiefe nur durch den Sinn des Gefühls kennen lernen. In das Auge fallen bloß flache Lichtbilder, die an sich Abstände, Massen und Formen der Körper nicht mittheilen, sondern sie nur auf dem Grunde schon gemachter Vergleichung mit Gefühlserfahrungen durch gewohnt gewordenes Urtheil ins Bewußtsein bringen können. So ist Gefühl das erste „solide" Erkennen, sein Ertasten und „Begreifen" Anfang der Begriffe, wie die Gesichtsbilder erste Ideen sind. Von schönen Formen gibt das Gefühl die Wahrheit, das Gesicht nur den Traum. Eine Theorie schöner Formen aus Gesetzen der Optik steht auf falschem Boden. Ein Vogelauge, ganz Schnabel, ganz Blick, ganz Fittig und Klaue kann schöne Formen niemals, es kann sie allein ein Geschöpf, das Hand hat, kennen lernen, und die bildende Kunst, die sie in tastbarer Wahrheit darstellt, kann unmöglich das Gesicht zur Mutter haben, welches vielmehr ihre
216 Innigkeit, Fülle, allseitige Rundung in Fläche, Winkel und Ecke verwandelt. Die Bildsäule hat keinen Gesichtspunkt, sie will umwandelt, umfühlt, in Arm und Seele gefaßt sein. Die Phantasie des Bildners muß nicht eine sehende, sondern eine tastend andringende, fühlend eindringende sein. Phidias mußte den Donnergott, den er bildete, in Majestät und Liebe umfangen; Apollonius, der den Herkules machte, den Riesenbezwinger in Brust, in Hüften, in Armen, im ganzen Körper fühlen; Agasias, als er den Fechter schuf, in allen Sehnen ihn tasten, in allen Kräften ihn (wie sein Motiv ist) hingeben. Diese Kunst beruht in dem Sinne, der uns in die nächste, leibhafteste Einheit mit dem lebendigen Körper setzt.

Hiermit nun sonderte Herder, im Gegensatze gegen die herkömmliche Unterordnung aller bildenden Künste unter das Gesicht, in der That die reine Wurzel der Plastik heraus. Diese bleibt der Gefühlsinn. Wenn ihn Herder mehrmals gleichbedeutend mit Tastsinn setzte, so geht doch seine eigene Erläuterung und Anwendung über diesen zu engen Namen hinaus. Sie schließt alle die Empfindung ein, die wir, außer dem Betasten und Um-

fühlen von Körperform, bei jeder Anspannung sowohl als Abspannung unserer Muskeln nicht allein im Greifen und Umfangen, im Tragen und Heben von andern Körpern, sondern auch in unserem Stehen oder Gehen, Ringen oder Ruhen, im Strecken und Nachlassen der Glieder, Schwellen und Sinken des Athems und des Blutumlaufes, vom eigenen Körper, von seiner Schwere und seinem Schwunge, seiner Bewegtheit und Haltung, seiner Füllung oder Lockerung, inneren Stärke oder Ermattung unmittelbar haben. Der sinnliche Quell der Plastik ist also — deutlicher gesagt — unser Gefühl der dichten und schweren Form anderer Körper nach dem organischen Gefühl unserer eigenen Leiblichkeit. Das Letztere fällt in seinem ganzen Umfange der immerhin bloß formenden Plastik darum zu, weil unsere Thätigkeiten und Zustände immer zugleich Formveränderungen 217
sind. Denn auch Lust und Schmerz, Gefühl der Wärme und Kälte, der Affekte, Begierden, der geistigen Aufregung oder Genüge, ist immer zugleich Muskelreiz, Moment der Ausdehnung oder Zusammenziehung, Gewichtverhältniß der Glieder im Ganzen und Besondern; was Alles die Gesammtform des Leibes minder und mehr verändert, an ihr sich charakterisirt und wahrgenommen wird.

Hatte Lessing den Unterschied bildender Künste von der dichtenden untersucht, so geht nun Herder fort zu einer kritischen Abgrenzung jener gegen einander. Der Sinn, aus welchem und durch welchen allein eine Kunst wirkt, muß maßgebend für ihre Gegenstände und deren Schönheit sein, die Kunst eines andern Sinnes andere Gesetze haben. Die des Gesichtes, die Malerei, gibt den Anschein der Dinge als ein Nebeneinander; die des Gefühles, die Bildnerkunst, gibt körperliche Darstellung, ein Ineinander. Hieraus folgen ungleiche Freiheiten, ungleiche Beschränkungen. Keine Erscheinung, wie formlos und leicht sie sei, kein Gesichtskreis, wie weit und mannigfaltig, darf darum der Malerei untersagt werden, da er es ja ihrem Organe nicht ist. Man legt ihr also eine falsche Beschränkung auf, wenn man als einzigen oder auch nur als ihren edelsten Gegenstand den Menschen bezeichnet mit Ausschließung oder Herabsetzung

der übrigen sichtbar schönen Natur, namentlich der Landschaft. Und man verlangt ein Unmögliches, wenn man die Schönheit vom Maler begehrt, der nur geben kann, was im Auge schwimmt, nicht was in körperlicher Vollendung das Gefühl erfüllt. Der Bildnerkunst dagegen ist, was unkörperlich, was formlos, was nur im Anschein zusammenhängend ist, nothwendig versagt, weil ihrem Organe selbst. Und da sie für dieses ein Ineinander, ein Geformtes und sich selbst Darstellendes hervorzubringen hat,
218 ist alles nur Flüchtige und Elementarische ihr verwehrt, und was für sich dasteht, das Lebende, das Bedeutende ihre Aufgabe. Sie ist, nach Herder, auf Seele im Körper, auf Götter, Menschen, edle Thiere angewiesen.

7. Wem diese Sätze nahe Wahrheiten scheinen, übersehe nicht, wie sehr damals gerade sie beizubringen an der Zeit, und eine so richtig gefühlte Vertheidigung derselben ungewöhnlich war. Die Selbständigkeitserklärung der Landschaftsmalerei konnte nicht überflüssig sein, nachdem noch Lessing ihr einen bloß untergeordneten Werth zuerkannt hatte, und auch der gesunkene Betrieb dieses Kunstzweiges eine Beschränkung des Zeitsinnes nach dieser Seite beurkundete. Das Hauptsächlichste aber, die grundsätzliche Abgrenzung der Bildnerkunst gegen die des Malers verdiente doppeltes Lob in einer Zeit, wo beide Künste fast schienen ihr Gebiet mit einander vertauschen zu wollen. Denn während die Plastik zu malerisch betrieben wurde, zog in die Malerei ein falscher Gebrauch plastischer Ideale ein.

In der Bildnerei rühmten sich die Franzosen, deren Sculpturgeschmack auch in Deutschland vorherrschte, die malerische Gruppirung der Statuen erfunden haben; ihre Bilder nahmen überhaupt von beliebten Malern, wie einst Vorzeichnung und Befehl, so noch immer Manieren und Grazien an; und Falconet schrieb für eine vermeintlich reichere und lebensvollere Plastik gegen Mengs und Winckelmann und die Antike. Der Italiener aber, der nun bald gegenüber von jenen und seinen eigenen bernineskeu Landsleuten als Wiederhersteller des Stils gepriesen wurde, der damals eben aufblühende Canova — wie viel zu sehr war doch auch seine Auffassung und Behandlung

plastischer Werke noch malerisch und statt durchgefühlter Gediegenheit in verschwimmenden und verblasenen Formen befangen!

Inzwischen waren seltsamer Weise die Maler mehr als die Bildhauer von Winckelmanns Verherrlichung der alten Plastik 219
beregt. Sie ergriffen nicht nur mit Vorliebe antike Gegenstände und Bilder klassischer Dichtung, sondern ihre Zeichnung verrieth in Formen und Motiven, mitunter bis in die Einzelheit der Gestalt den Einfluß antiker Sculptur. Wie verschieden auch dieser meist einseitige Einfluß gedieh und mit sonst vorschwebenden Eigenschaften älterer Maler, dazu mit anderwärts gefundener oder auch mangelnder Farbentechnik versetzt wurde, kann doch als Gemeinsames ein Aufnehmen plastischer Theilwirkungen bezeichnet werden. Hier ein zu isolirtes Streben nach Formenschönheit oder bildnerischen Attitüden, wie bei einigen Nachfolgern von Mengs und in Lord Hamiltons Kreisen, dort, wie bei Heinrich Füßli und andern Michelangelesken, ein Trachten nach Bedeutung durch gespannte Bewegung, gesteigerten Muskelausdruck und greifbare Mienen. Und schon trat auch Canovas Gegenbild, der feurige David auf, mit seinen durch plastische Eindrücke bedingten Gemälden, seinen derben und doch abstrakten Körpern, einfach geordneten, aber an Charakter überladenen Gestalten, angestrengten Motiven und vordringenden Effekten.

Zu einer Zeit also, wo neben so mancher Verirrung der Plastik in malerische Weichheit so manches Gemälde mit steinernen Gestalten und statuarischen, von Schlaglicht angeprallten Gruppen entstand und noch bevorstand, war die Unterscheidung, die Herder aufstellte und begründete, nicht alltäglich. Verkannt von Kennern und Künstlern, that ihre Hervorhebung Noth. Und so war es auch zweckmäßig und dankenswerth, wenn Herder diesen Unterschied beider Künste nun in Rücksicht auf Gewandung und Umhüllung, Färbung und Anwurf, Ideal und Charakter ferner verfolgte.

8. Bildnerei, sagt Herder (Abschnitt 2 C. 1), kann eigentlich gar nicht bekleiden, Malerei kleidet immer. — Da das Kleid weder an sich ein Solidum und Völliges, noch dem organischen Zusammenhang des Körpers angehörig ist, tritt es als Fremdes 220

zwischen die Lebensform und das Gefühl, welches diese sucht. Vollends in Stein und Erz gebildet, wird es drückender Fels und unförmlicher Klumpen. Darum konnte nur in der schönen Sitte der Griechen, nicht bei den verhüllenden Orientalen, noch in der schweren Tracht des Mittelalters oder unserem Kleiderschnitt voll Lappen, Spitzen und Ecken die Plastik gedeihen. Und ihr gemäß gingen die Griechen, in reiner Darstellung des organischen Körpers, selbst über die Sitte ihres Lebens hinaus, wenn sie den Apoll, obwohl er beim Drachenkampfe nicht unbekleidet zu denken war, doch im Kunstbilde enthüllten, den Laokoon, obwohl er als Priester umkam, ohne Opfergewand und Binde darstellten. Wo sie aber aus besondern Rücksichten gleichwohl bekleideten, machten sie die Gewänder selbst als durchscheinende und nasse (wie sie dieselben keineswegs im Leben trugen) immer noch zu Ausdrücken der organischen Form.

Der Malerei hingegen solche nasse Gewänder und daneben nur nackte Fleischmassen aufdringen (wie damals Theorie und Praxis nicht selten versuchten) ist falsch, weil ihr Sinn weder ausschließend, noch vorzugsweise auf die lebendige Form geht; weil in ihrem Scheine das Kleid nie unverständlich fremd, sondern, als ein Flächenreichthum für Lichtblüthe und Brechung des Lichtes, zum Reizmittel des ihr eigenen Farbenzaubers, Ausdrucksmittel mannigfaltiger und zart bewegter Erscheinung und Hilfsmittel umfassender Harmonie wird. Das Nackte selbst, obwohl nicht ausgeschlossen von der Kunst des Malers, hat in ihr eine andere Bedeutung als in der Plastik. Die reine Selbständigkeit, in der die Statue ganz dasteht, kann es auf der Malertafel nicht behaupten, wo es in täuschende Scheinbarkeit gesetzt, aufgenommen in einen Lichtgrund, und einem Standpunkte zugeeignet, ein immer schon beziehungsweises Wirken erhält, einer Umgebung und be-
221 schauenden Phantasie zufällt; weshalb Herder mit Recht urtheilt, daß im Reiz der Malerei das Nackte verführerischer und bisweilen unzüchtiger sein könne als jemals in ächter Plastik. Fordert daher die Plastik eine Jugendunschuld und Jugendtüchtigkeit der Sitte, die in unentstellten Gestalten, fröhlichen Tänzen, nervigen Kampfübungen, kräftiger Liebe dem Künstler die Wahrheit und

Fülle, Selbständigkeit und Gefügigkeit, das ganze beseelte Leben des Leibes zu durchfühlen gewähre, so kann die Malerei auch jenseits dieses Kreises noch mit bedeutenden Bezügen und reizenden Träumen ihrem Sinne genügen.

Die stets anwendende und vergleichende Weise, aus der man bei Herder diese Sätze herauslesen muß, indem sie theilweise dieselben etwas verdunkelt, konnte auf der andern Seite auf das gerade aufmerksam machen, was damals übersehen wurde. Man meinte, antik-plastischen Stil in die Malerkunst bringen zu sollen und zu können: Herder erklärt, daß unsere Sitte dem Plastischen ungünstiger als dem Malerischen, und die Malerei nach ihrer Natur vorzugsweise dem modernen Charakter angemessen sei. Mit Recht hebt er die Unverträglichkeit unserer Tracht und nicht sofort wegzuschaffenden Anstandsbegriffe mit Erfordernissen der Plastik hervor. Mit Recht erinnert er, daß unsere Bildner, wenn sie nackte Schönheit schon bilden dürfen, dies darum noch nicht auch können, weil ihnen unser Leben nicht, wie das griechische, diese unbefangene und tiefe Vertrautheit mit dem That- und Lebensgefühl des Körpers gibt. Diese aber bleibt Grundbedingung der Plastik, nicht nur wo sie in lauteren Gestalten, auch wo sie durch Gewandung wirkt. Allerdings mißt Herder zu eng, wenn er die letztere auf nasse und durchscheinende beschränken will. Indessen gibt er zu, daß einen Philosophen z. B., der als solcher nur Kopf- und Brustbild sei, immerhin der Mantel decken möge, eine Niobe, in deren Schoß die Kinder flüchten, und deren Seele im gewendeten Haupte schon sich ausdrücke, 222
füglich gewandet sei, eine Juno vermöge ihrer Würde sein müsse. In Wahrheit ist Gewandung, nicht nur nasse, auch weit umhüllende, massig getheilte, in Falten fallende, ein eigentliches Mittel der Plastik. Sie dient dem Leben und Ausdruck nicht allein durch den Contrast, da die hervorquellenden und aus ihr befreiten Formen desto lebendiger das Gefühl ansprechen, sondern auch indem sie die bedeutende Form und das besondere Motiv, das sie umgibt, hier vereinfachend großartiger und ruhiger, dort erweiternd und verstärkend mächtiger und lebhafter, da in der Wirkung vervielfachend beredter und gleichsam witziger macht.

Immer aber — und das meinte Herder — darf sie nur die Rhetorik der organischen beseelten Gestalt und Bewegung sein. Und darum sprach er gegen jene, durch keine Vertheidigung Falconets geschützte Statuengewänder, die an sich etwas sein und unabhängig vom Körper und Motiv auf und neben ihm wogen, flattern und flammen wollten.

Indem aber Herder die Ursache dieser Ausartung moderner Plastik in der Entfernung unserer Sitte und Cultur von einem lebensvollen Körpergebrauch und freudigen Körpergefühl erkannte, sah er zugleich, daß ohne solche Begründung in lebender Sitte weder das Abstreifen der Hüllen in der Kunst noch das Vorbild der Antike hinreichen möge, uns eine blühende Plastik zu schaffen, so wenig als die damals öfter empfohlene Aufstellung nackter Statuen auf Weg und Steg des bezweckten Eindruckes auf unsere Geschlechter versichert wäre. Als doppelte Verirrung darum begriff und rügte er es, daß man dieses auf unmittelbarem und nächstem Weg Unerreichte auf einem Umwege durch die Malerei einführen, von der Malerei pures Formgefühl gewinnen wollte. Man zog sie damit ab von ihrem eigenen Vermögen, ihrem Berufe, der beziehungsreichen Anschauung moderner Sinnesart
223 zu genügen; und dennoch konnte sie mit ihren fremden Mitteln statt der nackten Unschuld der Antike nur eine durch willkürliche Beleuchtung isolirte Form, statt jener Gefühlswärme und Lebendigkeit nur kalte, steife Gestaltung geben. Das Mißgefühl hiervon mußte sie leicht — wie Herder ebenfalls andeutet — aus dem Formen-Purismus in das der Antike Fremdeste, das Verführerische und Gefallsüchtige hinüber treiben. In der That verlor sich bald die David'sche Schule in Coquetterie und endlich der Meister selbst in buhlerische Farben unbedeutender Bilder.

9. Von minder praktischem Interesse zu jener Zeit, als wenigstens vor Kurzem in unsern Tagen, war die nächstfolgende Erörterung Herders (Cap. 2) über die Unzulässigkeit der Farbe an plastischen Werken. Versuche zwar, durch Zusammensetzung verschiedener Marmorarten eine Farbenwirkung an der Sculptur hervorzubringen, kamen damals vereinzelt noch vor, fanden aber

wenig Beifall. Im Allgemeinen war darüber, daß der Plastik Bemalung fremd sei, die Theorie sehr einig. Nur ihre gewöhnliche Erklärung, weil dann die Bildwerke der Natur zu ähnlich würden, fand Herder ungenügend. Nach dem Grundsatze, den er ergriffen, daß für die Bildnerkunst das Gefühl maßgebend sei, konnte kein Zweifel stattfinden. Entweder ist für das Gefühl die Farbe nicht merkbar, also zwecklos, oder sie ist, wenn merkbar, ein todter Anwurf, der ihm die beseelte Form deckend entzieht. Sehr richtig bringt Herder die Widrigkeit von Anstrich und Bemalung an Statuen in eine Reihe mit der störenden Wirkung, die an ihnen (nach damals nicht mangelnden Beispielen) losgearbeitete Haare, ausgeführte Brauen, Adern, Pupillen machen. Denn wie solche auf- oder eingesetzte Theile für das Gefühl, welches dem organischen Gebilde folgt, Beulen und Löcher, Striemen und Scharten werden, die den Zusammenhang der Form unterbrechen, so ist auch die Tünche Sandkorn zwischen ihr und dem Gefühl, die sondernde und abstufende Bemalung Unterbrechung 224
und Zersetzung dessen, was als Form Eins ist und was Eins bleiben muß, um Fühlbarkeit der einen Seele zu sein. Nicht der An- und Abschein des Lebens, nur sein reiner Bau ist Aufgabe der Plastik, nur die geschlossene, aus sich volle Gestalt, wie sie als Welle des Lebens überall in sich selber zurückfließt.

Ist so die Plastik auf organische Form als ihre wahre Sprache beschränkt, so kann ihr auch Vollkommenheit der Form, wenn schon eine nach Wesenarten und Charakteren verschiedene Vollkommenheit der Form, niemals erlassen werden. Insofern schließt sich also ganz natürlich Herders nächste Betrachtung an, die dem verschiedenen Verhältniß des Häßlichen in beiden Künsten (Cap. 3 des zweiten Abschnittes) gilt.

Als Zerstörung oder Verkümmerung der Form ist das Häßliche entschieden der Plastik feindlich; nur daß mit ihm (erinnert Herder gegen Klotz) das bloß im Leben Widrige, wie etwa die unheimliche Schlüpfrigkeit der Eidechsen und Schlangen, oder das Entsetzliche reißender Thiere nicht verwechselt werde; welches Alles, sofern es faßlich organische oder gar mächtige Bildung hat, der Plastik gerecht und schön sein kann. Nothwendig aber

geht sie auf möglichst volle Entwicklung und reine Selbständigkeit der Gestalt, da ja diese ihr Eins und Alles ist. Nicht so die Malerei. Da ihr Ganzes über die einzelne Gestalt und über Gestalten hinausgreift, ihre Einheit nicht in der Form beruht, sondern im Standpunkt und Lichte der Betrachtung, kann sie in den besondern Gestalten, die sie aufnimmt, Unvollkommenheit der Form und an sich häßliche Bildung nicht nur vertragen, sondern beziehungsweise erfordern. Ein herrschendes Gestaltenideal ist daher der Freiheit ihres Prinzips und der Umfassung ihrer Aufgaben zuwider; und in der That Herders Ergießung gegen solche Gemälde, worin ein mattes Einerlei langschenkliger, grad-
näsiger sogenannter griechischer Figuren, statt zu handeln, paradire,
225 fand nachmals ihre Rechtfertigung in dem seichten Ende, welches die vermeintlich klassische Zeichnung und Idealmalerei des vorigen Jahrhunderts in Deutschland und England genommen hat. Und sein Unwillen über die Schöngeisterei, welche das Geschichtliche, lebendig Einzelne unserer Zeit aus der Kunst hinweg antikisire und zu einer andern Zeit, unter einem andern Volk und Himmelstrich leben wolle, traf später, als Erfahrung und allgemeines Urtheil, die damals beliebten Bildnisse in griechischem Costüm, die einseitig vorgezogenen mythologischen, antik-tragischen, antik-idyllischen Compositionen, und die Einkleidungen des französischen Heroismus in griechische und römische Heldenbilder.

10. Alle diese Bestrebungen wollten die Malerei von Seiten der Form idealisiren und sie an eine Sphäre typischer Schönheit binden, was doch nach Zweck und Mittel ihr viel weniger als der Plastik gemäß ist. Denselben Gegensatz nun, obwohl in stärkerem Ausdruck, wiederholt die folgende Thesis Herders (Capitel 4 des zweiten Abschnitts) von der „Ewigkeit der Sculpturformen, die so einförmig seien als die einfache, reine Menschennatur, und dagegen der Wandelbarkeit malerischer Gestalten, die mit Geschichte, Menschenart und Zeiten wechseln." So gefaßt zwar geht die Entgegensetzung zu weit: wie schon daran erhellt, daß die Werke der Bildnerkunst durch ihre verschiedene Gestaltung, Charakter- und Geistes-Fassung auch die Unterschiede sowohl der Völker als der Zeiten, welchen

sie angehören, kenntlich mitausdrücken. Nur, weil doch diese Kunst zu ihrem wahren Gegenstande die Ganzheit der beseelten Gestalt, diese aber als thierische schon von Natur überall einen Typus ihrer Zweckmäßigkeit, und der menschliche Körper ein ebenso an ihm selbst gegebenes Verhältnißgesetz für den Ausdruck seines Selbstzweckes und seiner Beseelung hat, sind es freilich feste Normen, die nicht nur alle zeitliche Bewegung und Charakteristik ächter Bildnerkunst einschränken, sondern auf deren 226
Erfüllung selber und Ausarbeitung in bestimmten unterscheidbaren Richtungen und Abschlüssen die Plastik vom eigenen Grund aus hinwirkt und hinbildet. Insofern ist die Bildsäule wirklich — wie es Herder ausdrückt — „Muster der Wohlform," wenn schon die einzelne nicht einer jeglichen, und Polyklets Kanon „bleibendes Gesetz", wenn schon für eine bewegliche Anwendung. Und insofern konnte und mußte bei dem Volke, „dem Gott Raum und Zeit und Muße gab, in seiner Jugend- und Lebensfreude das Werk, das aus seiner Hand kam, ganz und rein und schön zu bilden", ein plastischer „Sternkreis von Göttern und Menschen" sich ausprägen, „den die schreitende Sonne jahrab, jahrein durchwandert." So stehen diese Denkmale „im stürmischen Meer der Zeiten als Leuchtthürme da, und der Schiffer, der nach ihnen steuert, wird nie verschlungen." Aber desgleichen hat auch die Malerei, wo sie, als religiöse, an menschlicher Erscheinung göttlichen Geist darstellte, mit gleichsehr in der Natur gegebenen Normen sich vereinigen müssen, die ebenfalls ein Verfolgen und Ausbeuten typischer Richtungen ihr an die Hand gaben. Auch sie erzeugte auf solchem Wege einen begrenzten Kreis bedeutender Gestaltenbilder, deren zeitliche Abwandlung selbst nicht minder als dort bei der Plastik ihre Abhängigkeit von einem ewigen Gesetze der Erscheinungsverhältnisse des Geistes mit offenbaren mußte. Darin also fällt Herder in Einseitigkeit, daß er bei ihr nur den Wechsel, bei der Sculptur nur die Einförmigkeit der Vorstellung hervorhebt. Aber einen höheren Grad der Wandelbarkeit des malerischen Vorstellens werden wir ihm zugeben müssen.

Ist die Malerei um ebensoviel weiter uud mannigfaltiger denn die Plastik, als die Sichtbarkeit der Natur und Welt weiter

und mannigfaltiger denn die Fühlbarkeit beseelter Körper ist, so vermag sie auch das verschiedene Völkerleben und die wechselnden
227 Sittenzustände mit größerer Ausdehnung im Ganzen, mit reicherem Umfang im Besondern, und im Einzelnen mit einer ausführlicheren Scheinbarkeit zu spiegeln. Nicht nur geht in das Auge Vieles ein und schwebt ihm vor, was körperlich sich nicht gestalten läßt, sondern es ist ihm auch das Letztere nicht minder als das förmlich Faßbare selbst und als Beides in allerlei Verbindung durch die Wählbarkeit des Standpunktes und den Beleuchtungswechsel in vielfache Ansichten und Stimmungen zu sondern und zu verschmelzen möglich. Mit Grund bezeichnet daher Herder Helldunkel und Haltung, in deren Vollkommenheit ja auch die scheinbare Plastik der Malerei (die als Farbenstimmung erscheinende Formbeziehung) mit enthalten ist, als das zuletzt einzige Einheitsmittel der Malerkunst, dessen Bestimmbarkeit natürlich reicher und zarter, somit auch wandelbarer ist als die körperlich abschließende der Bildnerkunst.

Auch diese Ergießung Herders über das Wunderlicht der Malerei, unmittelbar nach der begeisterten Anerkennung des Kanons der Antike, war von praktischer Bedeutung zu jener Zeit. Denn der Hinblick auf den griechischen Kanon verursachte bei manchen Malern eine Vernachlässigung des warmen Mittels ihrer Kunst über zeichnenden Formstudien: wie denn damals Sepiablätter nach Gyps und nach der Natur, als wäre sie Gyps, manche Hände fast ausschließlich beschäftigten.

11. Die ziemlich entgegengesetzten Verirrungen, die nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts der Sculptur und der Malerei widerfuhren, hatten zum gleichen Grundmangel den eingerissenen ästhetischen Formalismus. Anlässe dazu wollte man in einigen idealistischen Sätzen Winckelmanns und in seines Freundes Mengs eklektischen Lehren finden, so sehr jener ein wahrer Seher, dieser ein Kunstverständiger von ernstem Streben war. Die Hauptursache, älter als Beider Einflüsse, lag in der Be-
228 schaffenheit des gesammten Culturüberganges: wie denn damals die Philosophie selber formalistisch wurde und alle Wissenschaft Kritik werden sollte. In der Kunst, seit ihr sittengemäßer Werth

durch Veränderung des Glaubens und Untergang des geschlossenen Städtegeistes vermindert, ihre praktische Tradition geschwächt und unter den Einfluß der Abstraktion, des akademischen Unterrichtes, der neuen Wissenschaft Aesthetik getreten war, sollte nun Geschmack und Geschmackslehre die Begeisterung, das Zusammengreifen abgezogener Mittel den Zweck ersetzen. Man dachte sich die Schönheit selbst als einen solchen Mittelauszug. Nur in diesem Wahne konnte man sich versprechen, die Handzüge des Alterthums und den Reiz und Ausdruck seiner Gestalten mit Erfolg den eigenen so weit abstehenden Begriffen aufzuheften. Nur in diesem Wahne konnte ein Reifenstein, der als nachgebliebener Freund von Winckelmann und Mengs für den Erben ihrer Kunstweisheit, und in Rom als Mittler zwischen Fremden und Kunstschätzen, Künstlern und vornehmen Bestellern für einen Mentor galt, den Malern seine Stufenmethode empfehlen: diese Studienfolge, die bei den Caracci beginnen, zu Rafael fortschreiten und emporsteigend zur Antike, nach dem Fechter, dem Laokoon, dem Torso, zuletzt den Apoll als das Ideal der Schönheit durch wiederholtes Abzeichnen der Einbildung und Hand einprägen sollte. Wenn wirklich von so wechselndem Absehen ein Mittleres zurückblieb, was konnte es anders sein als leerer Formbegriff und gleichgültige Zeichnungsfertigkeit? — Wie aber dürfte solche Oberflächlichkeit der Kunstauffassung uns befremden in einem Zeitalter, wo schon die Zergliederung der Schönheit (Analysis of beauty 1753) einen so charaktervollen Zeichner wie Hogarth in ihrem letzten Ergebniß auf die bloße Grenze der Form, auf die Linie hinausgeführt hatte. Diese Wellen-, Schlangen- oder Schönheitslinie ist das wahre Symbol des damaligen Formalismus. Sie galt für das Geheimniß der griechischen Kunst, für das Künstlerbekenntniß des Michelangelo, ihrer Entlehnung aus des Letztern Beispiel und der Antike sollte 229
Rafael seine Anmuth und obenein Peter von Cortona die schöne Manier seiner Gewänder verdankt haben. Solche Ansichten waren verbreitet, als Herder seine „Plastik“ schrieb. Ja, noch vierzehn Jahre später machte der Freiherr von Racknitz (gewissermaßen Dresdens Reifenstein) in seinen Briefen über die

Kunst, nach mehreren Capiteln über die Aesthetik der geraden und krummen Linien, der Winkel und Zirkel, jene Schönheit der Schlangenlinie, als der zugleich einfachsten und mannigfaltigsten, zum Schlußsteine einer Kunsttheorie, deren höchsten und reizendsten Ausdruck er in der Tanzfigur des Menuets zu finden gestand.

Dieser gehaltvergessenen Aesthetik nun gilt der nächste (dritte) Abschnitt in Herders Aufsatz. Hatte Herder vorher die Malerei gegen das bloße Dringen auf Formenschönheit verwahrt, so spricht er jetzt für *Form als bedeutende* im Gegensatze sowohl der bloß abstrakten Farbe als der elementarischen Linie.

Nachdem er an die Leerheit eines Farbenspiels ohne Gestaltbezüge mit Hinweisung auf *Kastells* Farbenklavier erinnert hat, bemerkt er, daß auch Hogarths und jede *Schönheitslinie* dies nur sein könne als Bezug erfüllter Form und eines Etwas, das an dieser Grenze dem Gefühle bestimmt wird, als der Saum des Lebens und Berührungsweg der Seele, niemals als Linie für sich. Ihm dient das Beispiel der damals so beliebten, auch zu physiognomischen Versuchen und Spielen gebrauchten *Silhouette* zu der gedoppelten Nachweisung, wie sehr unsere Einbildung die lichtloseste, einseitigste Formbegrenzung sich in erfüllte Gestalt und beseeltes Ganze zu übersetzen geneigt, und wie beschränkt auf der andern Seite die Fähigkeit der bloßen Linie für vollen Ausdruck des Begriffs sei. Sofort wendet er sich zu dem Unternehmen, den menschlichen Körper vom Schädel bis zur Fußplatte, von den Theilen und Flächen des Antlitzes
230 durch Bau und Glieder hin, als zweckvoll im Großen und Kleinen, verhältnißvoll und wohlgemessen in der Bildung, bedeutungsvoll für Seele, Charakter und Geist in jeder wesentlichen Form und ihren verschiedenen Spielarten abzuschildern. Dies Capitel ist reich an darstellendem Witz, es verräth Vertrautheit mit Winckelmanns Charakteristik der Kunstformen und den Eindrücken der Antike, und viel eigene Empfindung des Reizenden und Bedeutenden natürlicher und sittlicher Menschengestalt. Im raschen Zuge seiner Vorstellung gibt Herder plastische Skizzen edler und gemeiner, scharfer oder völliger Bildung, und malt nebeneinander-

hin die sinnverschiedenen Abwandlungen sprechender Züge und Formen treffend und in warm contrastirter Vergleichung.

Hiervon spricht der vierte Abschnitt das Ergebniß dahin aus, daß die Form der Schönheit Ausdruck der Gesundheit und des kräftigen Lebens, die Schönheit selbst Bedeutung innerer Vollkommenheit sei. „Kein Abstraktum also aus den Wolken", „keine Composition gelehrter Regeln" könne die Wohlgestalt des Menschen ausmachen, und nur „innere Sympathie, Gefühl und Versetzung unseres ganzen Ich in die Gestalt sei Lehrerin und Handhabe der Schönheit": ein Satz, der allerdings für die Kunst, anstatt akademischer Quintessenzen, positive Quellen fordert.

Dies Gesetz, daß die Schönheit ausgedrückte Bedeutung des Ganzen sei, wendet Herder über Gestalt und Form hinaus nun weiter auf das Motiv an. Auch dessen Ursprung und Schönheit sei darin, daß die Glieder, die der Bedeutung des Ganzen besonders dienen, jedesmal vortreten, vorwiegen, dem Gefühl entgegenkommen: so das gesenkte Haupt und die zuerst sich darbietende Stirn einer sinnenden Gestalt oder der vorausgehende Blick einer gebietenden; so die wehenden Nüstern, die gehobene Brust, die in schwunghaftem Schreiten vorbewegten Schenkel einer mit Selbstgefühl zürnenden, und wiederum der sanft vorgebeugte Mund einer nur flehenden, verlangenden, wünschenden.

Indem aber alles dies natürliche Sprache der Seele ist, 231
diese also selbst in der besondern Form, selbst in der einzelnen Bewegung als Ganzes sein muß, findet nothwendig ein Füreinander der Gestalt und des Motivs, der Handlung und des Charakters, des Moments und der Seele statt; und dies führt Herdern (wieder im Gegensatz gegen ein formal allgemeines Schönheitsideal) auf die concrete Individualität des Schönen. Er erkennt sie in der Götterplastik der Griechen, wie in der Heroendarstellung des Homer und im Liebesbild des Anakreon. Ohne Zweifel sei es dies außerordentlich Bestimmte in Motiv und Charakter, was den Griechen zu der Kunsthöhe geholfen, die seit der Zeit nicht mehr auf der Erde erschienen. In dieser Sicherheit spreche die Statue, „weil sie Mensch und ganz durchlebter Körper sei, als That zu uns", eine Statik oder Dynamik

menschlicher Seele sei in sie gegossen, jeder Biegung, Senkung, Weiche, Härte wie auf einer Wage zugewogen, in ihr lebend mit der Gewalt, unsere Seele in die nämliche sympathetische Stellung zu versetzen. „Stumm und unbegreiflich geht sie in uns hinüber; wir werden mit der Statue gleichsam verkörpert oder diese mit uns beseelet."

12. In der nächsten Anwendung, die Herder von diesem Hinweis auf die concrete Natur des Schönen macht, werden wieder die praktischen Eindrücke und Absichten bemerklich, die überall seinen Gedankengang bestimmen. Dem Formalismus der Theorie, dem er entgegentrat, entsprach als praktische Seite das Vorherrschen der akademischen Zeichnung. Denn die Zeichnung ist, wie einerseits ein Aufnehmen, so andrerseits ein Absehen von der Gestalt, ein nur abstraktes Fassen, das, sobald die energische Einheit der Anschauung gegen die Uebung zurücktritt, in Seichtigkeit und Leerheit sich verliert. Dieser Schwäche der
232 Abstraktion hält Herder das plastische Prinzip der Griechen in seinem ganzen Umfang entgegen.

„Je mehr wir — sagt er — alle Dinge als Schatten, Gemälde, vorüberstreichende Gruppen ansehen, um so ferner bleiben wir immer jener körperlichen Wahrheit. Auch hier komme uns geistig das Gefühl und die dunkle Nacht zu Hilfe, die mit ihrem Schwamme alle Farben der Dinge auslöscht und uns an das Haben und Halten einer Sache heftet. Die Griechen wußten wenig, aber das Wenige ganz und gut. Sie erfaßten es und konnten es geben, daß es zu ewigen Zeiten lebe. So wie das Profil ihres Angesichtes gebildet und nicht gemalt ist, so sind es auch ihre Werke. Wie weit wir da hinter ihnen stehen, mag eine zukünftige Zeit richten. Was ist seltener in unsern Tagen, als einen menschlichen Charakter zu erfassen, wie er ist, ihn treu und ganz zu halten und fortzuführen? Da muß uns immer die liebe Vernunft und Moral, wie das Licht und die Farbe, zu Hilfe kommen, weil er auf seinen Füßen nicht stehen will und sich von Seite zu Seite, wie ein Gespenst, verändert. Das macht, wir sehen so viel, daß wir gar nichts sehen, und wissen so viel, daß gar nichts mehr unser, d. i. etwas ist, was wir

nicht gelernt haben konnten, was mit Tugenden und Fehlern aus unserm Ich entsprang. Heilige Nacht, Mutter der Götter und Menschen, komm über uns, uns zu erquicken und zu sammeln! Non multa, sed multum!“

Wenn schon diese Klage zugleich den Zusammenhang andeutet, in welchem bei uns das Vorherrschen der Malerei über die Plastik mit dem abstrakten Charakter der Bildung steht, so gibt doch Herder in seinem unmittelbar angeschlossenen Preise des tiefen Verstandes und stillen Durchgefühls eines Rafael oder Domenichino zu verstehen, daß er nicht wider Malerkunst rede, sondern wider das überall unserem Culturzustand nahe liegende Vorschlagen der Ansichten und Beziehungen gegen Erfahrung und Ueberzeugung, der Reize und Stimmungen gegen Entschluß 233
und Gesinnung, des Abhängens gegen das Selbstgefühl, Wissens und Träumens gegen das Können und Sein. Daher denn auch in der Kunst der Mangel an seelenvoller Größe, an einfacher Gediegenheit.

Jene tiefer liegenden Ursachen — erinnert Herder — kann keine Unterrichtsmethode wegheben, und wenn sie schon statt des Zeichnenstiftes dem Zögling zuerst Wachs und Thon zum Bilden in die Hand gebe. Was hilft es, da die Erscheinungen, womit die Sitte ihn umstellt und hineingewöhnt, unsere Kleider und Gehabungen, unsere Stände und unser Lebensmechanismus an sich unplastisch sind? da jenes bürgerliche Gleichgewicht, jene Selbständigkeit des Bewußtseins — die Wiege und die Muttermilch plastischen Sinnes — unserer Gesellschaft, unserem Staate fremd sind? — „Griechische Spiele, griechische Tänze, griechische Feste, griechische Offenheit, Jugend und Freude, wo sind sie? wo können sie sein? und wenn auch sogleich ein Serenissimus regens, etwa der Stifter eines neuen Griechenlands (sowie die fünfte Loge oben Paradies heißt) durch Edikte, schwarz auf weiß, und gar bei Trommelschlag sie allergnädigst anbeföhle? Stellet griechische Statuen hin, daß jeder Hund an sie pisset, und ihr könnt dem Sklaven, der sie täglich vorbeigeht, dem Esel, der seine Bürde schleppt, kein Gefühl geben, zu merken, daß sie da sei und er ihr gleich werde. So habt ihr also doch einen

Zaunpfahl, an den er sich lehne und etwa seinen geschundenen Rücken reibe! An einem berühmten Orte Deutschlands ist der Paradeplatz mit Statuen umgeben, griechische Helden mit neuem spitzen Knie und der Trommel; ich weiß nicht, warum die Gamaschen und die Grenadiermütze und das präsentirte Gewehr und der Kommißrock fehlen. Sonst halte ich's für trefflich, jeder Schildwache Statuen vorzusetzen: das Geschöpf hat Zeit, an ihnen Jupiter und Apollo zu werden. — O des erstickenden edlen
234 Dampfes, den manche neue Griechenländer ihren kargen Besoldern darbringen! Als ob's nicht mit Händen zu fassen wäre, daß in Niemand der Geist des andern übergehen kann, der mit ihm nichts Gemeinschaftliches hat —".[1]) Herder wußte es wohl, daß Bäume und Künste nur von unten herauf wachsen, nicht, wie Theatervorhänge, von oben herunter fallen können. Da aber den Eleven der Akademie diesen statischen Halt und der Kunst diesen organischen Grund zu schaffen in seiner Macht nicht lag, kehrt er zurück zur Schlangenlinie, um zu zeigen, daß auch sie ihre Schönheit nicht an sich, sondern als Ausdruck der Statik organischen Baues und organischer Bewegung habe.

Die gerade Linie ist in der Natur Ausdruck sicherer Stellung, gleicher Lage, fester Richtung, der Kreis geschlossener Völligkeit. Ein Mittleres zwischen jener Richte und dieser Völligkeit ist, wie die Ellipse der Planeten, so die wallende Form des organischen Leibes, dessen Fülle durch den richtigen Zweckbau beschränkt und getheilt, dessen richtiger Zweckbau durch die Fülle geschwellt und verbunden ist. So trägt er schon im allseitigen Umriß den Wechsel von Stand und Fall, Strebung und Halt, Uebergewicht und Gleichgewicht an sich, den er in seiner Thätigkeit, der Bewegung entwickelt. Gleichwie das Verschmelzen der Zweckmäßigkeit mit der Völligkeit die Schönheit des Körpers, so macht die der Bewegung das abgewogene Verhältniß zwischen Spannung und Beruhigung. Dies plastische Erforderniß des Wohlmaßes entspricht dem sittlichen der Besonnenheit. Und so ist im Stand

[1]) Hierzu kann verglichen werden Herders 1779 von der Berliner Akademie gekrönte Preisschrift „Vom Einfluß der Regierungen auf die Wissenschaften" Z. Phil. und Gesch. 14 S. 207 ff., besonders S. 217, 225, 232.

und Fall des menschlichen Körpers, in Gang und Auftritt, im Vortreten oder Ruhen der Züge und Glieder ein Spielkreis der 235
Charakteroffenbarung gegeben, deren Figuren sich innerhalb der schönen Symmetrie des sinneverbindenden Angesichts, des lebenumschließenden Torses, der That- und Bewegungsglieder reich und mannigfaltig hin und her bewegen.

13. Der fünfte und letzte Abschnitt enthält nächst einer kurzen Zusammenfassung des Vorhergehenden nur einige nachträgliche Wendungen und Anwendungen desselben. Der Blick auf die geschichtliche Entwicklungsfolge des Bildnerstils ist flüchtig, die Erklärung, warum kolossales Maß der Plastik eigener sei als der Malerei, nicht erschöpfend. Zeitgemäßer war die Frage nach dem Verhältniß der Allegorie zur Bildnerkunst, und treffend gleich das Urtheil, daß jede Kunst ihre eigene Allegorie haben müsse. Die Plastik, sagt Herder, ist insofern beständige Allegorie, als sie Seele durch Körper, Geist und Charakter durch alle Glieder hin ausspricht; woraus er ableitet, daß eine Regel, welche in ihr das Verhältniß (die Proportion) zur Hauptsache, statt zur bloßen Bedingung mache und sein Maß ein- für allemal festsetzen wolle, der Tod des Seelenausdrucks und der Charakteristik sei. Am bestimmtesten und unveränderlichsten sei das Verhältniß für die Glieder und Theile, die am wenigsten Antheil an Geist und beseelter Bewegung haben; am mindesten unterliegen äußerlicher Maßvorschrift die regsamsten und bewegsamsten. Gegenüber der Allegorie im engeren Sinn, die durch eine witzige Gedankenbeziehung ein Allgemeines in das Besondere einkleidet, dringt Herder auf die Ganzheit und Wahrheit plastischer Darstellung. Abstrahiren und Bilden sind einander entgegengesetzt. Die Plastik bildet keinen Begriff der Liebe, sondern eine bestimmte Göttin der Liebe, keine Weisheit, sondern ein Individuum Minerva. Auch die Attribute der griechischen Gottheiten waren keine allegorischen, sondern individuelle, historische, lokale Kennzeichen. Herder geht zwar zu weit, wenn er sie alle „aus Umständen der Geschichte“ herleiten will. Daß sie aber für die 236
Künstler großentheils geschichtlich und örtlich gegeben, im Glauben angenommen, nicht figurirte Redensarten waren, durfte er be-

haupten. Und daß für bloße Tropen die Statue ein zu großes Mittel, wohl aber das Schmuckrelief, die Münze, die Gemme ein schicklicher Spielplatz sei, erinnert er mit Recht. Von den steinernen Tugenden der monumentalen Plastik seiner Zeit erkennt er, daß sie über dem Streben nach einem unerreichbaren Inbegriff die doch unvermeidliche Einzelheit der vorgestellten Person genügend zu beseelen versäume. Gegen die Vertheilung eines Gedankens in statuarische Composition, daß die Plastik eigentlich gar nicht gruppiren könne. Und dieser paradox klingende Satz erhält, sobald von einem Nebeneinanderstellen der Statuen zu gleichen Maßen und gleichen Rechten, ohne Verschlingung in Eins, ohne die Herrschaft eines gemeinsamen Schwerpunktes oder einer architektonischen Einschränkung die Rede ist, seine volle Bestätigung. Die körperliche und schwere Kunst bedarf eines körperlich fühlbaren, statischen Bandes; eine den Gestalten als solchen äußerliche Einheit, sei es des vorausgesetzten Anlasses, sei es der bloßen Umrißlinie für's Auge, sei es der Beziehung für den Verstand, ist gar keine für die plastische Wirkung. An sich ist das geschlossene Mittel dieser Kunst, der organische Körper, ein einziges Ganze und vollkommenes Einzelne, das durch ein Nebengestelltes nicht zur bloßen Beziehung auf dieses oder ein gedachtes Dritte werden kann. Dies vergaßen allerdings die damaligen Bildner, die ihrer malerischen Gruppirung sich rühmten, deren allegorische Einheitsgedanken, wie Herder mit Wahrheit sagt, im müßigen Kopf des Künstlers blieben, während die Steine, die sie ausdrücken sollten, auseinander fielen. Auch seine Abmahnung von einer Allegorie, welche das Gemälde, die Zaubertafel historischer Wahrheit, zu Schatten verscheuche, war nicht überflüssig in einer
237 Zeit, wo, um Auswärtiger zu geschweigen, der feine Oeser in Leipzig, der überfleißige Rode in Berlin und viele Andere anderer Orten Dinge zeichneten und malten, welche sich besser zu Gleichnissen einer Rede oder Metaphern eines Epigramms als für Formen und Farben eigneten.

14. Das umgekehrte Verhältniß, dessen die Griechen sich zu erfreuen hatten, daß nämlich die Bilder, die ihre Kunst darbot, ihren Sinngedichten und poetischen Allegorien Gestalt und Ge-

präge mittheilten, fand Herder später Gelegenheit hervorzuheben in jenen mit den „Blumen aus der griechischen Anthologie“ herausgegebenen Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm. Sie erschienen 1785 und 86 in der ersten und zweiten Sammlung der „Zerstreuten Blätter“, die nach einer mannigfaltigen Folge anderer Schriften seine Muse zuerst wieder auf hellenischem Boden zeigten. Indem er darin die Entstehung des griechischen Epigramms, seiner Schönheiten und Arten erörterte, wies er unter Anderem auf die vielen durch Kunstwerke hervorgerufenen Epigramme hin, in welchen der griechische Dichter mit dem Künstler zu wetteifern scheine oder ihm nur nachgehe und mit dem Scharfsinne der Empfindung die Bedeutung seines Werkes erreiche: eine Berührung der Plastik und Poesie, zu der vornehmlich die zarte, einfache Vorstellung der Gemme geeignet erscheine.[1]) Auch das Verhältniß der Malerei, wie der Musik, zur Poesie, die er die Lehrerin und die Schülerin beider Künste nannte, besprach Herder in derselben Sammlung („Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre“).[2]) Die Einkleidung der letzteren Untersuchung in ein Göttergespräch, die „Paramythien“ in denselben Blättern, freie Dichtungen aus der griechischen Fabel in allegorischem Sinn,[3]) und die Auswahl einer eben- 238
daselbst mitgetheilten Sammlung kleiner griechischer Gedichte[4]) beurkunden, daß Herders Betrachtung damals lebhaft mit der in Mythe, Dichtung und Künsten sich bewegenden Wechselbeziehung von Begriff und Bild beschäftigt war, die er hierauf im dritten Bande „Zerstreuter Blätter“ (1787) in dem Aufsatze: „Ueber Bild, Dichtung und Fabel“[5]) an sich zu erläutern trachtete. Noch in jenem zweiten Bande aber widmete er zweien allegorisch-

[1]) Z. schön. Lit. u. K. 10 S. 148 f. Siehe auch S. 179 f.

[2]) Z. schön. Lit. u. K. 20 S. 68.

[3]) Z. schön. Lit. u. K. 6 S. 221.

[4]) Z. schön. Lit. u. K. 10 S. 207.

[5]) Z. schön. Lit. u. K. 20. Ueber Mythe kann verglichen werden „Journal meiner Reise im Jahr 1769“ in den „Erinnerungen“ u. s. w. Z. Ph. u. Gesch. 21 S. 182—191.

plastischen Gestalten der griechischen Phantasie eine gelehrte Behandlung, der Nemesis und dem Todesgenius.[1])

Sahen wir bisher sein Verständniß der Antike sich in Rücksicht auf Kunsttheorie und Kunstkritik entwickeln, so finden wir es hier im Besondern thätig zur Erweiterung und Berichtigung des archäologischen Wissens.

Die Abhandlung, Wie die Alten den Tod gebildet, anknüpfend an die gleichnamige von Lessing, war im Entwurfe schon früher in einer Zeitschrift gegeben. Ihre Ausarbeitung nun, obgleich einzelne Ergebnisse, durch die damalige Beschränkung der Denkmälerkunde, falsche Angaben oder Mangel der Vergleichung bedingt, künftiger Berichtigung nicht entgehen konnten, ist heute noch lesenswerth. Sie hat auch dem neueren ausführlichen Bearbeiter desselben Gegenstandes, Raoul-Rochette, gute Dienste gethan. Mit richtiger Unterscheidung hat Herder die Vorstellungsmomente des Todes in der mythischen und dichte-
239 rischen Phantasie der Griechen voneinander gesondert, das Sinnbild des fackelsenkenden Knaben mit den verwandten Darstellungen des Schlafes, des Eros und Komos in Verbindung gebracht, und in der Deutung des mannigfaltigen plastischen Gräberschmuckes der Alten bei offenem Sinne eine Mäßigung beobachtet, über welche der Reiz der Symbolik uns leicht hinausgerathen läßt.[2])

Noch weniger, und nur Unwesentliches, ist auszumerzen an dem anderen archäologischen Aufsatze, der musterhaft genannt werden kann. Hier verfolgt Herder mit einer gegen die häufige Breite der Archäologen vortheilhaft abstechenden bündigen Kürze den Gebrauch der Nemesis von Homer und Hesiod an durch Pindar und die Tragiker bis zur philosophischen Bestimmung bei Aristoteles. Er giebt dann die Ueberlieferung vom attischen Kunstbilde der Nemesis aus der Schule des Phidias, von den mythischen Vorstellungen, die dort an diese Göttin — und den patriotischen und kunstgeschichtlichen Fabeln, die an ihre Statue geknüpft waren, in einer sehr wohl verstandenen Auslegung.

[1]) Z. schön. Lit. u. K. 19 S. 154 u. S. 191 ff.

[2]) Vergl. auch das Gedicht „Der Tod. Ein Gespräch an Lessings Grabe" unter den Paramythien.

Nachdem er noch von der smyrnäischen Nemesis und ihrem Typus auf Münzen, von andern Kunstdarstellungen, die er theils anreiht, theils mit Grund bezweifelt oder beseitigt, geredet und durch Epigramme und den Hymnus des Mesomedes die Vorstellung vervollständigt hat, entwickelt er abschließend ihren Begriff, unterscheidet ihn von solchen verwandter Dämoninnen und zeigt seine oft verkannten Grenzen, seine Uebergänge und Anwendung mit Belesenheit und treffendem Urtheil. Dann gibt er die Begründung der Form und Stufen dieses Begriffs in der allgemein-menschlichen Sittlichkeit und im Zusammenhang der griechischen Moral mit weiteren Belegen. Der Schluß endlich zeichnet die wohlthätige Durchgängigkeit dieses Begriffs durch die ganze griechische Bildung mit der praktischen Anwendung aus, die wir davon, wie überhaupt von der sittlichen Plastik der 240
Griechen, machen sollten. Denn „wir haben — statt des menschlichen Maßes, in welches die Nemesis den Griechen wies — so gern das Unendliche im Sinn und glauben, daß die Vorsehung immer nur dazu mit uns beschäftigt sein müsse, um uns aus unsern Grenzen zu rücken. Unsere Metaphysik und Wortphilosophie, unser Jagen nach Kenntnissen und Gefühlen, die über die menschliche Natur hinaus sind, kennt keine Schranken, und so sinken wir, nachdem wir uns in jungen Jahren vergeblich aufgezehrt haben, im Alter wie Asche zusammen, ohne Form des Geistes und Herzens, vielmehr also ohne schöne Form der Menschheit, die wir doch wirklich erreichen könnten."

Gleichwie also in seinen früheren Schriften Herder unserer Dichtung und Literatur die griechische und unserer Kunst die antike nicht schlechthin als Muster und Kanon der Nachahmung, sondern als Mittel der Sinnesbildung und Anschauungsläuterung vorgestellt wissen wollte, so zeigte er an dem vorstehenden Beispiel, wie uns überhaupt die Antike in ihrer Idee gefaßt, ein Mittel sittlicher Selbstverständigung werden möge. In diesem Sinne pries er in derselben Abhandlung den reinen Musenblick der Griechen für „das poco più und poco meno der menschlichen Geselligkeit," den „feinen Umriß in der Gestalt und Kunst des Lebens, der auch in ihrer Philosophie, ihren kürzesten

Lehrsprüchen, ihren leichtesten Symbolen" sich bewähre. „Keine Nation hat sie hierin erreicht, geschweige übertroffen; so daß man es als einen wahren Verlust für die Menschheit ansehen müßte, wenn ihre Philosophie und Symbolik, ihre Dichtkunst und Sprache von der Erde vertrieben und insonderheit von den Augen der Jugend verbannt würde. Ich sehe nicht, womit sie zu ersetzen wäre" — eine engere praktische Erinnerung, die wir, wo nicht für unser Geschlecht, für jenes an der Zeit finden müssen, dem Basedow und andere Pädagogen mit realistisch-philan-
241 thropinen Angriffen auf die Alten und ihren Gebrauch zur Jugendbildung zusetzten.[1])

Alles endlich, was Herder in den bisherigen Werken über die Bedeutung griechischer Kunst, über ihren Zusammenhang mit Glauben und Sitte, Landschaft und Staatsentwicklung gesagt und angedeutet hatte, faßte er in beredter Ausführung zusammen im dritten Theil seiner Ideen zur Geschichte der Menschheit, der, 1787 herausgegeben, Griechenlands äußere und innere Geschichte schilderte und mit Grund ihren Culturgang als den einfachsten und klarsten Ausdruck der Hauptgesetze menschlicher Geschichte darstellte.

15. Das Jahr 1788, ein für Herder in manchem Betracht glückliches, führte ihn um Sommers Ende nach Italien. Gleich zu Verona hatte er die Freude, in den Grabsteinen und Bildwerken der Maffeischen Sammlung Gestalten der von ihm übersetzten und bearbeiteten Epigramme, in Figuren des Fackelsenkers und Reliefbildern des Todtengedächtnisses die Gegenstände seiner archäologischen Betrachtung wie alte Freunde zu begrüßen. In Rom, wo er vom 18. September bis zu Neujahr, und

[1]) Vergl. auch die 1781 von der Münchener Akademie gekrönte Preisschrift: „Ueber den Einfluß der schönen in die höheren Wissenschaften" Z. schön. Lit. u. K. 16 S. 199; die Schulreden: „Von Schulübungen" 1781, Z. Ph. u. Gesch. 10 S. 35 f. und „Vom Begriff der schönen Wissenschaften insonderheit für die Jugend" 1782, das. S. 45; „Vom ächten Begriff der schönen Wissenschaften und von ihrem Umfang unter den Schulstudien" 1788, das. S. 99; ferner „Briefe, das Studium der Theologie betreffend", geschrieben 1780. 2. Ausg. 1785, Th. 4 Br. 41, Z. Relig. u. Theol. 14 S. 184.

wieder vom 20. Februar bis 15. Mai 89 weilte, war ihm für Manches, was sein Behagen störte oder seine gelehrten Absichten vereitelte, die Erinnerung des Alterthums und Anschauung antiker Kunst ein besonderer Trost. Noch zeugen davon die Briefe an seine Söhne mit den Schilderungen Tiburs und der Gegen- 242
stände der horazischen Muse, mit der Beschreibung eines Ganges durch den Vatikan und seine fackelbeleuchteten Götterbilder, mit der Umschau auf Roms Forum, die Ruinen umher und Gedächtnißhügel, und endlich der heiteren Musterung antiker Thierbilder des vatikanischen Saals.[1]) Die Empfindung, mit welcher Herder die Gebilde alter Sculptur betrachtete, setzte sie ihm in Beziehung zu den liebsten seiner Mitlebenden, sodaß er unter Kaiser- und Götterbüsten das Angesicht seines Freundes Knebel, und zwischen Elektra und Ariadne die Züge seiner Gattin fand. Die Eindrücke, die einzelne Statuen und Gruppen in seiner Seele machten, geben Gedichte, wie das zarte „Amor und Psyche", das treffende Epigramm „die tragische Muse" und andere wieder, die theils in Rom selbst, theils aus der Erinnerung entstanden.[2]) Diese Genüsse erhöhte die Begegnung mit den Kunstgelehrten Moriz, Meyer, Hirt und den Künstlern Rehberg, Trippel, der Herders Büste machte, und Angelika Kaufmann, die sein Bild malte, seine innige Freundin ward, von ihm in ihrer ganzen Zartheit und Liebenswürdigkeit geschätzt wurde.[3]) Zwischen diesem Aufenthalt in Rom machte Herder in Begleitung der geistvollen Herzogin Amalie die Reise nach Neapel, dessen Klima und Zauberwelt ihn unter den angenehmsten, weichsten Gefühlen wiegte: wo er denn auch die

[1]) Erinnerungen a. d. Leben J. G. v. H. Th. 2 S. 290 ff.

[2]) Gedichte I S. 216; II S. 30. 29. — „Musengespräch in der vatikanischen Rotonda" Adrastea St. 3 (Z. Lit. u. K. 17 S. 12), vergl. Erinnerungen u. s. w. Th. 2 S. 296.

[3]) So pries er sie mit verwandtem Geiste in dem Gedichte „Die Farbengebung", zu welchem er von einem ihrer Gemälde den Anlaß nahm (die Malerei, den Pinsel in der Iris Farben tauchend, zu Füßen Blumen und ein Chamäleon); Gedichte II S. 16. Auch über zwei Gemälde von Heinrich Meyer finden sich Gedichte von Herder I S. 53.

243 Küsten und Busen virgilischer Erinnerung und die Kunstwelt der verschütteten Städte sah. Endlich erquickte und bereicherte noch auf dem Rückwege besonders Florenz seine Anschauung.

Diese Eindrücke gleich nach der Reise in heiterer Sammlung aufzuzeichnen, war Herdern nicht vergönnt. Er fand Dinge zu überlegen, deren Entscheidung ihm schwer ward, sodann Mißstimmungen zu überwinden, und war von Krankheiten in diesem Winter und den zwei nächsten heimgesucht. Diese Störungen, und eine mannigfaltige Vertheilung seiner Muße auf orientalische Gegenstände, ältere deutsche Poesie, Geschichte der Mittelzeit, theologische Arbeiten, lyrische Blumenlesen, ließen ihn erst fünf Jahre nach der Reise seine Gedanken über Griechen-Bildung und Griechen-Kunst wieder aufnehmen in den Briefen zur Beförderung der Humanität (1793—97). Die Richtung, in der er sie hier ansah, knüpft sich an die Moral seiner „Nemesis." Denn nachdem er von einigen Dichtern und Schriftstellern der Alten und von der Fassung des griechischen Geistes überhaupt bemerkt hat, inwiefern darin Grundsätze edler Menschlichkeit leuchten, betrachtet er gleichfalls die griechische Kunst als eine Schule der Humanität.[1])

Er geht aus von der vollkommenen Organisation des Menschen, in der die Natur der Erde sich gipfelt und ihr Bewußtsein und selbstthätiges Wesen findet. Der Mensch ist so ganz Kunst der Natur, daß er von Natur Künstler und Kunst der wahrste Ausdruck der Menschlichkeit ist. Ihre reinen Gebilde sind daher „ewige Charaktere" der letzteren, die sich zu einer „sichtbaren Logik unseres Geschlechts in seinen vornehmsten Gestalten nach
244 Alter, Sinnesarten, Neigungen und Trieben" verbinden. So hat die Kunst der Griechen, die Gedanken ihrer Dichter und Weisen zu Tag stellend, anschauliche Kategorieen der Menschheit gegründet.

Aus diesem „hellen Zodiakus der sichtbar gewordenen bedeutenden Menschheit" hebt Herder zuerst das griechische Ideal

[1]) Ideen zur Gesch. und Kritik der Poesie und bildenden Künste, 1794. 1796, aus den Briefen zur Beförderung der Humanität, der 3. Sammlung St. 16 ff. Z. Lit. u. K. 15 S. 158—220.

des Kindes hervor, welches er weniger in der vereinzelten Darstellung des an Junos Brust gelegten Herkules,[1]) als in all den mit Früchten, Vögeln und solchem leichten Naturreiz in Spielen begriffenen plastischen Kindergestalten der alten Kunst findet. Diese Auffassung der Kindheit in ihrem wahren Sinn und Leben steigert sich von selbst zu der des Eros, wie ja alle Kinder Darstellungen eines Moments der Liebe sind, in dem sie ihr Wesen empfingen. Und so gehen die Bilder kindlichen Vergnügens und Muthwillens über in solche der Tändeleien und Neckereien der Liebe, die sich wieder zur Fabel von Amor und Psyche steigern. Indem ihre Vorstellungen in der Kunst sich verhältnißmäßig beschränkten, untergeordneten Räumen, kleinen Geschenken und Amuleten einzuschmiegen pflegen, erscheinen sie hier ebenso, wie im großen Leben der Menschheit die Begegnungen der Liebe, als heimliches Glück oder anmuthige Episode, zarte Einschleichung, verschwiegene Botschaft. In seiner vollen Bedeutung aber ist Amor kein Kind, sondern ein schöner Genius und führt so hinüber auf das Ideal der Jünglingschaft, diese Kunstgestalten, die den Dichterpreis griechischer Jünglinge rechtfertigen, diese unbefleckten „Blüthen der Menschheit", einfältig, in sich gekehrt, zufrieden im leisesten Selbstgenuß, als ob keine Welt um sie wäre, da ihnen das Leben selbst nur wie ein Traum der Morgenröthe vorschwebet. Sie haben ihr Gegenbild an Nymphen, Grazien, Horen, Erscheinungen jungfräulicher Jugendschönheit, die in den heiligen Musen, ihrer Hoheit, ihrem Anstande den bedeutsamen Ernst reiner Wesen, in den Grazien-Reigen bald den fröhlichen Leichtsinn, bald die Schüchternheit und Spröde und den noch ungebändigten Stolz weiblicher Jugend entfalten. Auch die zusammengefaßte Herrlichkeit schöner Familienblüthe, zugleich mit dem tragischen Schicksal, das über Familien schwebt oder sie ergreift, hat die griechische Kunst in der Niobe mit ihren Kindern in einem heiligen Stile ausgesprochen. Dazu gehören die Gruppen der Geschwister-, Gatten-, Freundes-Liebe, wie Admet und Alceste, Elektra und Orest, Orest

245

[1]) Vergl. Goethe im Aufsatze „Myrons Kuh", Werke in 12. Bd. 39 S. 287 f.

und Pylades, da sie im besondern Bilde den wesentlichen Ausdruck des menschlich schönen Verhältnisses geben. Durch ihre Reinheit erheben diese Formen der Menschheit sich zu heroischen Typen, die sich nach Unterschieden darstellen in einem Achill, Ulyss, Ajas u. a., von welchen indessen selbst die Bildnisse der Dichter, Dichterinnen, Weisen, wegen Ausbildung der rein bedeutenden Züge, meist nur gradweise verschieden sind. In den Heroen engeren Sinns verkörpern sich die Hauptbegriffe selbständiger Menschheit, im Herkules unbezwingbare Stärke in geschlossener Derbheit[1]), in Laokoon edles Martyrthum, kraftfrohe Heldenschönheit in den Dioskuren und Amazonen: Begriffe, deren engere Abstufungen die griechische Kunst mit Ueberwindung der Materie, Läuterung der Charaktere, Abwägung des Ausdrucks durch alle Spielarten von Form und Motiv entwickelt hat.

16. Ihre Gottheit selbst, fährt Herder fort, hat die Kunst der Griechen humanisirt und so in Götterformen die Menschheit deificirt. So ist eine Verewigung schöner Jugendfröhlichkeit
246 die Gestalt des Erretters Dionysos, des süßen Beglückers der Götter und Menschen, dem die gerettete, dankvolle, beseligte Ariadne sich gesellt; so ist das höchste Symbol aller Heldenjugend der kühne, rasche, sieghafte, musenthätige Apoll, dem die keuschjungfräuliche, munterthätige Jägerin verschwistert ist, Diana-Luna, die selbst ihre Liebe zu Endymion im verschwiegenen Blick innehält. So steht an der Pforte des Olymps, als Inbegriff schlauer Beredsamkeit und jugendlich behender Betriebsamkeit, der Seelengeleiter und Götterbote Merkur. Die himmlische Aphrodite ist Ideal des weiblichen Liebreizes, den nichts als die Scham, die seine Schönheit vollendet, einhüllt; während neben ihr die verschleierte Vesta die Heiligkeit Herd und Tugend hütender Jungfrau-Matronen darstellt. Alle sind sie „Menschenklassen nach Natureigenschaften" in scharf und groß unterschiedenen Formen, Muster „sittlicher Composition", erschöpfender Auffassung

[1]) Vergl. Goethe, „Philostrats Gemälde" IV. (Herkules), „Betrachtung" Werke in 12. Bd. 39 S. 58.

und begriffstreuer Abgrenzung. In solcher Abwägung des Charakters wußten die Griechen die an sich zu unbestimmte Vorstellung des Kriegers als solchen, des Mars, durch Ruhe, durch Amor und Venus zu mildern, die des werkthätigen Vulkan begriffsmäßig zu beschränken und zu beschäftigen, woneben der Menschenbildner Prometheus, der Minerva gesellt, höheren Adel erhielt. Als Hausmutter der ganzen Erde erschien Demeter, die, wenn sie die verlorene Tochter sucht, das tiefste Leid der Menschheit, wie die traurig thronende Tochter Proserpina ihre mildeste Wehmuth vorstellt. Aber die volle Macht des Verstandes zugleich und Muthes ist der sichtbar gewordene Schreckgedanke des Jupiter, Pallas, die bewaffnete Jungfrau, Städtebeschützerin und Vorsteherin des Hausfleißes, zuletzt aller Weisheit Göttin. Stolze Größe und Majestät wohnt in der Himmelskönigin Juno; das Urbild mächtiger Güte und gnädiger Weisheit ist der Göttervater, welches in niedrigeren Reichen Neptun in der Unruhe des Meeres, Pluto in der Düsterkeit des Todten- 247
grundes wiederholen. Diese Götterwelt kann dem Mythologen ein geschichtliches, dem Ausleger ein antiquarisches, dem Kunstfreund ein kritisches Studium bleiben: der Freund der Menschheit aber darf und wird sich vor Allem an ihre reine Idee und unvergängliche Bedeutung halten.

Nicht nur jene erhabenen Typen griechischer Plastik, auch ihre Satyrn und Bacchen, ihre Pane, Silene, Centauren sind Denkmale humaner Weisheit. Ein unedler, darum doch nicht so ganz verwerflicher Theil unseres Wesens, aufgeweckt und scherzhaft, lustig und lüstern, begeht mit roh unschuldiger Ausgelassenheit und Neugier jugendliche und ländliche Spiele, hier Trauben kostend mit unendlichem Appetit, dort Nymphen belauschend und haschend, da Flöte blasend mit kindischer Freude oder in arglosem Taumel hüpfend. Auch diesen ihren Anfang und Austritt soll der Menschlichkeit die Kunst vorhalten, nur daß sie zugleich diese Stufe sondernd charakterisire. Mit der Auszeichnung durch sprießende Hörnchen, Spitzohren, Schweifchen, die sie dem Ausdruck des lüsternen Blicks und der gaukelnden Fröhlichkeit gesellte, rückte in der Darstellung der Satyrn die

Griechen-Kunst diesen Spielkreis der Menschlichkeit, wohin er gehört, an die Grenze der Thierheit und ließ mit den üppigen Scherzen, die sie nur diesen Bildungen einräumte, die reine Menschheit unentweiht. Desgleichen waren in maskenhaften Silenen und Centauren die derben und wilden Züge menschlicher Natur besser beherbergt und abgeschlossen, als wenn bei uns Hogarth'sche Caricaturen das Menschenbild selbst entadeln und verzerren. Und wie schön versinnlicht ein Centaur Chiron, der den Achill unterweist, die aus kraftvoller, gemäßigter Wildheit erzogene Cultur und Musenkunst des Menschengeschlechts.[1])
248 Bei uns laufen Medusen und Sirenen, Scylla und Charybdis, Titanen und Cyklopen durch alle Formen und Gebiete: die Griechen hatten sie an ihre Plätze geordnet und gebunden.

Haben nun aber die Griechen mit ihrer plastischen Entfaltung der Menschlichkeit uns Alles vorweggenommen?

Noch ist Raum zwischen diesen Sonnensystemen zu neuen Systemen. Bei den Alten selbst theilte die Reinheit vollendeter Ideen nachbarlichen Begriffen Klarheit mit: wie mit einer leisen Aenderung die bescheidene Aphrodite zur bedeutenden Nemesis, Nymphen zu Ortsgenien, Typen von Gottheiten zu Sinnbildern von Tugenden wurden. Und ohne Hilfe griechischer Musen hat die christliche Kunst aus Andacht und Liebe die Morgensterne des neuen Weltalters emporgehoben. Die Gebenedeite des englischen Grußes, die Magd des Herrn, wie sie in ihrer Demuth sich nannte, ward zum Bilde der seligen Mutter und heiligen Jungfrau, dessen menschliche Tiefe sich zu den anmuthigsten Vorstellungen keuscher Reinheit, mütterlicher Liebe, demuthsvoller Hoheit, christlicher Unbefangenheit entfaltete. Im Bilde des Gottmenschen war es schon dem Begriffe nach die Menschheit, die ihre höchste Verklärung finden sollte. Schwieriger waren der Kunst übermenschliche Glaubensbilder, wie der ewige Vater oder der gefallene Engel. Aber für den eigentlichen Kreis

[1]) Vergl. Goethe, „Wilhelm Tischbeins Idyllen" VIII, Werke in 12. Bd. 39 S. 197 ff.

menschlicher Gestalten und Compositionen fanden die größten christlichen Maler eingestandenermaßen Erweckung und Förderung an der Kunst der Alten; und noch ist ihr Same nicht ausgestorben.

Auch das — hofft Herder in der Zeit der Zöpfe und Steifröcke — kann die Anschauung griechischer Kunst bewirken, daß wir unserer unmenschlichen Kleidungsart, einer Erfindung der Penia, vollendet von einer Megära des Luxus, uns endlich schämen und entschlagen, an die Stelle des steifen Anstandes und Auftrittes unserer Gesellschaft die ruhige Gehabung einer nüchternen Innigkeit setzen und jenes Gefühl für sittliche Grazie uns aneignen, das so oft aus griechischen Gruppen in 249
hoher Reinheit spricht. Herder preist dasselbe auch an Rafaels Gemälden, an Mengs' Jupiter und Ganymed, und in den zarten Compositionen seiner Freundin Angelika. Er verbreitet sich hierauf über den Begriff der Schönheit als der Form des Wahren und Guten, den griechischen Begriff der Tugend als des sittlich Schönen. Dann weist er von den vorhin durchgegangenen Kunstidealen die entsprechenden Darstellungen in Epigrammen der Griechen, lyrischen und dramatischen Gedichten auf und bemerkt, wie sehr mit den Götter- und Heroenbildern der Plastik im Einklange die That und Tugend schildernden Hymnen auf Helden und Götter eine „Virtuosität" athmen, die geistermunternd wirken müsse.

17. Dieser Aufsatz erinnert an die verwandte und verschiedene Auffassung der Antike von Schiller und Goethe. Schiller hatte schon vorher in dem gedankenreichen Gedichte „Die Künstler" (1789) als den eigensten Charakter des Menschen die Kunst, ihre Spiele und Räthsel als die Knospen seiner Tugend und Weisheit, ihr Wirken als die Entstehung seiner geistigen Welt, seiner Freiheit geschildert und in diesem Zusammenhang die Kunstgestalten der griechischen Götter und Heroen als Ideale der Menschheit selbst vorgestellt. Auch er gedachte der Anknüpfung humaner Bildung der Modernen an die wiedererweckten griechischen Denkmale, bezeichnete den Uebergang des Schönen in Wahrheit und Sittlichkeit und forderte vom Dichter und Künstler, die Würde der Menschheit, die in ihre Hand gegeben, zu bewahren.

In die Zeit jenes Herder'schen Aufsatzes, oder dicht darum, fallen die meisten der Gedichte, in welchen Schiller den rein menschlichen Sinn griechischer Fabeln verklärte, in dieselben Jahre die bedeutendsten seiner ästhetischen Abhandlungen, die im Einzelnen und in Grundzügen die totale Menschlichkeit griechischer Formen freier Betrachtung zueigneten; zumal jene „über die ästhetische
250 Erziehung des Menschen" (1795). Nach einer gründlichen Beurtheilung unseres geistigen und politischen Culturstandes, die sogar Prophezeiungen (jetzt erfüllte Prophezeiungen) einschloß, erklärte hier Schiller als das einzige Uebergangsmittel von der Natur zur Freiheit, vom mechanischen zum vernünftigen Staate die ästhetische Bildung. Auf diesem Wege sprach er vom Griechenthum, wie es eine, zwar von unserer Cultur überschrittene, noch nicht aber von unsern vermehrten und getrennten Mitteln auf höherer Stufe wiedererreichte Einigkeit der Sinnlichkeit und des Geistes, der Gattung und des Einzelnen in bewundernswerther Vollkommenheit darstelle. Hier finden wir auch einen Hauptgedanken jener Herder'schen Abhandlung in dem kurzen Worte: „Die griechische Kunst zerlegte die menschliche Natur und warf sie in ihrem herrlichen Götterkreis vergrößert auseinander, aber ohne sie in Stücke zu reißen, nur indem sie verschieden mischte; denn die ganze Menschheit fehlte keinem einzelnen Gott." — Auch Goethe fand, wie er bald (1797) in den „Propyläen" darthat, in der Antike das ganz und rein Menschliche, und pflegte es im Besondern vornehmlich nach den zwei Gesichtspunkten der Form als vollendetem Typus und des Zustandes oder Motivs als nur natürlich sittlichem aufzufassen. So entfernte er von der Laokoongruppe die historische Bedeutung der Priestergestalt in ihrem, nach der Fabel, götterverhängten Leiden und führte sie zurück auf das tragische Idyll eines mit seinen Kindern von Schlangen überfallenen Vaters. Und so blieb es auch bei seinen späteren Betrachtungen der philostratischen und herkulanischen Bilder Goethes Weise, das Kunstgemäße antiker Vorstellung und Composition durch Hervorhebung des Total-menschlichen in seinem reinen Abschlusse, frei von gemeiner Wirklichkeit wie von lehrhaften oder moralischen Zwecken, zu würdigen. Denn darüber

war Goethe vollkommen mit Schiller einverstanden, daß in der Vollendung der Schönheit das einbegriffene Stoffliche, Wahres und Gutes nicht minder als natürlich Angenehmes oder Erschüt- 251
terndes, in seiner spezifischen Bedeutung ausgelöscht und in die freie Geistesform und unendliche Genüge der heitersten Selbstanschauung aufgehoben sei. Goethe erkannte daher ebenso fest, als es im genannten Aufsatze Schiller spekulativ entwickelte, daß das Schöne nicht Natur, sondern Befreiung von der Naturgewalt, nicht Wahrheit, sondern lauterer Schein der Idee, nicht sittlich oder pragmatisch-ernsthaft, sondern göttliches Spiel sei, und sein Werth nicht in der Förderung irgend eines Zwecks, sondern in ihm selbst, oder in der Freiheit liege, zu der es den Menschen durch Einstimmung seiner in allen andern Zuständen einander entgegengesetzten Grundtriebe emporhebt. Auf verschiedenen Wegen waren die beiden großen Dichter zu diesem gleichen Bekenntnisse gelangt, dessen Wahrheit Schiller mit tiefer Einsicht und erhabener Selbständigkeit, wenn auch mit Anschluß an die kantische Philosophie vortrug. Denn Kants „Kritik der Urtheilskraft" (1790) enthielt in der That einen, wie seltsam durch den Schematismus seines Systems verzogenen, doch philosophischen Ausdruck für jene Unabhängigkeit des Schönen von all den Begriffen, zu welchen es zwar in Beziehungen tritt, nicht aber ohne in seiner Erfüllung sie aufzuheben.

Hier war es, wo Herder von seinen großen Zeitgenossen sich schied. Er gab nicht zu, daß Kunst von Natur, Schönheit vom Begriff und Zweck, von sinnlicher oder sittlicher Vollkommenheit, das Wohlgefallen an ihr vom Interesse des Herzens, ihr Spiel vom ernstlichen Wollen und sittlichen Streben verschieden sei. Die Identität des natürlichen und geistigen Wohlseins mit dem Schönen gegen Kant und Kantianer zu erhärten, war der Hauptzweck seiner Kalligone (1800),[1]) die außer dieser Polemik den positiven Ansichten, die seine früheren Schriften enthielten, 252
keine neuen hinzufügte.

18. In den drei letzten Lebensjahren Herders (1800—1803) nahm sein kränkliches Befinden in ernstlicher, seine Thätigkeit

[1]) Z. Phil. u. Gesch. 18. 19.

drückender Weise zu. Und doch vermochte er, außer der Uebertragung des Cid, diesem schönen Geschenk seines Abends an die deutsche Nation, sich in eine Fluth von Büchern zu stürzen, um in seiner Adrastea Beurtheilungen der Hauptereignisse und Charaktere, Literaturbestrebungen und Culturphasen des achtzehnten Jahrhunderts zu geben. Noch unter diese flocht er Rückblicke auf Poesie und Kunst der Alten — über Homer, Pindar, Horaz — „über Bilder und Allegorien“[1]), über „Herkulanum“, Winckelmanns Kunstgeschichte und Charakter[2]), auch das poetische Fragment „Pygmalion“[3]), worin er seine antiken Kunstideale in unmittelbare Berührung mit christlichen setzte. Bei dem Blick auf den Zustand der schönen Künste, den in Frankreich Ludwig XIV. hinterließ, auf das schnelle Sinken der einst so lebhaften Bewunderung eines le Brun, le Moine, Puget, Girardon, gedenkt Herder des traurigen Loses der Künste, wo sie an dem Willen, der Lust und vollends dem gebietenden Geschmack eines Einzelnen hängen, und setzt der beschränkten Decenz, die sie dann, wie dort in Frankreich, erreichen mögen, die allgemeine Begründung und hohe Reinheit des griechischen Genius entgegen.[4]) In der Beilage dazu stellt er sich noch einmal die schon in der „Plastik“ erhobene Frage, ob es „feste Formen des Schönen gebe, die allen Völkern und Zeiten gemein sind“, und nähert sich mehr als dort der Entscheidung, daß wenigstens die
253 organischen und geistigen Gesetze der Kunst allgemein und unverrückbar seien.[5]) In der Schilderung von Englands geistigen Zuständen verweilt er bei Shaftesburys Bildung aus den Alten und seinem darauf gestützten Versuche, das Gute auf das Schöne zurückzuführen.[6]) Nach Sachsens Ansprüchen auf Polen gedenkt er der Kunstsammlungen Dresdens und stellt diese Versetzung italischer Kunstreichthümer, im Gegensatze mit andern

[1]) Adrastea 3. St. Z. sch. Lit. u. K. 17 S. 134 f. 156.
[2]) Adrastea 11. St. Z. sch. Lit. u. K. 19 S. 138 ff.
[3]) Adrastea 4. u. 9. St. Z. sch. Lit. u. K. 19 S. 1 ff.
[4]) Adrastea 1, 7. Z. Phil. u. Gesch. 11 S. 67 ff.
[5]) Das. S. 74 ff.
[6]) Das. S. 155 ff.

bedauernswerthen Entführungen, als natürlich begründet in dem alten und dauernden geſchichtlichen und geiſtigen Verkehre Deutſchlands mit Italien, und durch edle Früchte, wie ſie dieſelben in Winckelmann und Mengs erweckt, gerechtfertigt dar.[1]) An die Charakteriſtik Peters des Großen ſchließt er eine Kritik ſeiner Equeſterſtatue von Falconet und bemerkt den Abſtand zwiſchen den Anſprüchen des Künſtlers und der Natur ſolcher Kunſtaufgabe.[2]) Und als er zu Preußens Bernſteinlande kommt, ſetzt er die poetiſche Fabel der Griechen von den Elektronthränen der Phaethon-Schweſtern und den göttergeliebten Hyperboreern am Goldſtrome in anmuthige Verbindung mit dem milden Charakter des am Oſtſeeſtrand einheimiſchen Volkes und ſeinen idylliſchen, melodiſchen Liedern.[3])

Noch mit ſeiner letzten Dichtung, dem Prolog und Epilog zu „Admetus Haus“ (Auguſt 1803) ſchloß Herder ſeine Empfindungen an griechiſche Ideale an, wie früher andere Lieblingsgedanken an ſo manche Geſtalten der Griechen-Muſe.[4]) Und ſo konnte Jean Paul mit vielem Anſcheine ſagen: „Griechenland 254
war ihm das Höchſte, und wie allgemein auch ſein kosmopolitiſcher Geſchmack lobte und anerkannte, ſo hing er doch, zumal im Alter, wie ein vielgereiſter Odyſſeus nach der Rückkehr aus allen Blüthenländern an der griechiſchen Heimat am innigſten.“ Bei näherer Betrachtung zwar erſcheint Herders Phantaſie dem Geiſte des Orients, ſeiner Symbolik und Hymnik, ſeiner patriarchaliſchen Naturliebe und prophetiſchen Apokalyptik mehr als dem plaſtiſchen Geiſte der Griechen verwandt und hängt mit dieſer Verwandtſchaft wohl auch ſein Sinn für die ſchöne Schwärmerei altchriſtlicher

[1]) Adraſtea 1, 7. Z. Phil. u. Geſch. 11 S. 301 ff.

[2]) Daſ. S. 325 ff.

[3]) Daſ. S. 342 ff.

[4]) Erinnerungen u. ſ. w. 3 S. 230. Z. ſch. Lit. u. K. 6 S. 95 ff. Siehe am letztern Ort auch „Ariadne-Libera“, „der entfeſſelte Prometheus“, „Philoktetes“, dramatiſirte Seitenſtücke zur mythologiſch-didaktiſchen Allegorie in den „Paramythien“, dem „Grazienfeſt“, der „Kalligenia“, und ſo vielen andern größeren und kleineren Apologen Herders, welche griechiſche Motive anwenden.

Legenden wie für die spanische Romantik zusammen, da ja in beiden eine orientalische Ader floß. Sein Kunstverstand ferner hob sich weniger zur philosophischen Kritik, als er in jener Sympathie für das mannigfaltige Culturleben der Völker und Einzelnen beruhte, aus der Herders Empfänglichkeit für die Volkspoesie aller Zeiten und Zonen, sein Talent für Geschichte und Charakteristik, Homilie und Hodegetik, sein Allversammlungsstreben erwuchs. Um so mehr aber zeugt für die Bedeutung des plastischen Griechen-Geistes in der Bildungsbewegung des vorigen Jahrhunderts, und für Herders eingreifende Betheiligung an der letzteren, die Liebe, die er jenem trotz der Gegengewichte seines mehrseitigen Berufes unausgesetzt widmete, und der tüchtige Vorschub, den er seiner Anerkennung und Verwerthung im Aufschwunge jener Bewegung durch seinen Anschluß an Winckelmann und seine „Plastik“ geleistet hat.

VII.

Ueber Schillers Fiesco.

(Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst I [Hannover 1854] S. 133—170.)

I. Der Stoff.

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua im Jahre 1547 hat zu ihrer Zeit viel Aufsehen gemacht und ist ein beliebter Gegenstand für die Darstellung geblieben wegen des Contrastes von Plan und Zufall, mit dem sie uns erschüttert. Jäh ausbrechend zeigt sie erst im eben so jähen Abbrechen die vollkommene Möglichkeit der Zersprengung eines Zustandes, der noch im Augenblick vorher gesichert schien. Ihre Bedeutung ermißt sich in der Vergleichung der Vergangenheit Genuas, seines veränderten, damals achtzehnjährigen Bestandes unter Andrea Doria, und der Mittel Fiescos gegen diesen.

Genua.

Andrea Doria hieß mit Grund Retter des Vaterlandes. In einer Zeit, wo alle Staaten Italiens in Haupt und Wurzel zerrüttet wurden, hob er Genua zur möglichst vortheilhaften Stellung.

Freilich war es nicht mehr das alte weitherrschende Genua des 13. und 14. Jahrhunderts, die ligurische Königin, die, im Besitz griechischer Stapelplätze, einer ganzen Vorstadt Konstantinopels und der Stadt Kaffa in der Krim, den Handel der Levante, Ostindiens und der Verkehrswege im Norden des schwar- 134

zen Meeres in Händen hatte, das Mittelmeer und seine Küsten bis in die Provence hinein beherrschte und mit ihren Flotten Korsaren und Nebenbuhler, Pisaner, Venezianer, Aragonier demüthigte.

Zu dieser Höhe hatte sich Genua unter der Herrschaft seiner altadligen Landschaftsdynasten, der Doria, Spinola, Fieschi, Grimaldi geschwungen. Aber diese hatten den Verlust ihrer unmittelbaren Staatsgewalt sich selbst bereitet, theils mit dieser Höhe der Seeherrschaft, welche vielen Bürgern Gelegenheit gegeben, durch Handelsreichthum und Besitzeinfluß sich an ihre Seite zu drängen, theils durch ihre Fehden untereinander. Unaufhörlich stritten sie um's Uebergewicht, bekriegten einander in Landschaft und Stadt, belagerten, verjagten, rückkehrten und stürzten reihum. Diese Unsicherheit des Staates der Dynasten machte sie den reichen Popolaren und dem gemeinen Volk lästig und steigerte zugleich Stolz und Einfluß der Popolaren in der Parteibetheiligung, Trotz und Verwilderung des Volks in Bürgerkriegen und Palästeplünderungen.

So war schon 1399 nach einer Pöbelerhebung, die einen Volksmann zum souveränen Dogen einsetzte, die Ausschließung der Altadligen aus dem Senat beschlossen und ein großer Theil derselben verbannt worden. Zwar sie kamen wieder, hatten faktisch noch große Macht. Durch Mangel aber an Mäßigung gleich bei den ersten Gegenschlägen, und dadurch, daß sie versäumten, sich mit der größeren Zahl bedeutender Popolaren in ein staatlich-geordnetes Einvernehmen zu setzen, befestigten sie ein solches Mißtrauen, daß sie als Stand nie wieder einen dauernd anerkannten, folgerichtigen Einfluß auf die Regierung gewannen. Ihre Verdienste als Kriegsführer im Wetteifer mit ähnlich ausgezeichneten Popolaren abgerechnet, bildeten sie ein revolutionäres Element im Staate. Sie wirkten meist in Ränken und Kämpfen mit und hinter popolaren Parteihäuptern. Die Dogen wurden beständig nur aus den Popolaren genommen. Aber auch die Stellung der Dogen, gegenüber so anspruchsvollen Adligen und eifersüchtigen Popolaren, war stets prekär. Sie hatten nicht genug Einfluß auf das Ganze der Verwaltung, und

kamen gewöhnlich durch Umwälzungen, wie zu, so von ihrer Würde. Denn daß ein mächtiger Bürger Doge geworden, reichte hin, die ihm nun Untergeordneten, ursprünglich Gleichen gegen ihn zu bewegen. Und so fand der meist stürmische Wechsel dieser 135
Würde fast ausschließlich zwischen zwei Häusern statt, den Adorni und den Fregosi. Denn nachdem diese ein paarmal mit wechselndem Uebergewicht einander vom Dogenstuhl verdrängt hatten, wußte auch, sobald ein Fregoso Doge war, jeder Widersacher, daß er bei den Adorni ein schon gegen ihn thätiges Lager finde, und umgekehrt; wenn nicht etwa, wie auch öfter geschah, ein Fregoso den Vetter oder Bruder, ein Adorno den andern vom Throne zu schieben bereit war.

Da Genuas innere Politik sich so in Umwälzungszirkeln bewegte, zersplitterten die Verbannungen, die Fehden Altadliger von ihren Landsitzen aus gegen die Stadt, die Erhebungskriege von Dogen und Rückkehrkriege von Ex-Dogen dergestalt die Gesammtkraft des Staates, daß er seit Anfang des 15. Jahrhunderts immer weniger seinen auswärtigen Aufgaben gewachsen war. Statt daß die Genuesen bei den Erhebungen von Nachbarstaaten und den Kämpfen von Aragonien und Anjou um Neapel ihr Uebergewicht zur See und an diesen Küsten hätten wahren müssen, brachte sie bald die Unstillbarkeit wilder innerer Gährung, bald Verschwörung vertriebener Parteihäupter, bald zeitweilige Schwäche zur Unterordnung unter fremde Hoheit, jetzt Mailands, jetzt Frankreichs. Diese gab etwa kurze Ruhe, hatte aber natürlich für Genua zu Gunsten der Sonderabsichten des Oberherrn die Einbuße manches bisherigen und Verhinderung manches nahen Vortheils zur Folge. In's Innere der Regierung und ihrer Mängel griff die Obermacht wenig ein und hinterließ, rasch und wiederholt abgeschüttelt, die alten Krisen, bis diese wieder zu einer Unterwerfung führten.

Doria.

Unter solchen Zuständen war Genuas Macht beeinträchtigt, als 1468 Andrea Doria geboren wurde. Fünfzehn Jahre vorher hatten die Anstrengungen der Seestadt die Eroberung

Konstantinopels durch die Türken nur aufhalten, nicht hindern können. Ebenso vergeblich waren, als Andrea sechs Jahre zählte, die Versuche, den unersetzlichen Handelspunkt Kaffa zu retten. Als Andrea in seinem neunzehnten Jahre Genua selbst betrat, wüthete d'rin ein Bürgerkrieg, der es neuerdings unter Mailand brachte.

136 Andrea mußte sich an auswärtigen Höfen bilden, in auswärtigem Kriegsdienst üben. Er leistete, nach einer Wallfahrt nach Jerusalem, wieder solchen auf eigne Kosten dem päpstlichen Präfekten, als in seiner inzwischen Frankreich untergebenen Vaterstadt Adelsübermuth, zunächst eines Doria (Visconti Doria), von entrüsteten Popolaren mit des Letztern Ermordung und der Verwundung andrer Adligen gerächt, einen demokratischen Aufruhr nachzog. Der Adel wurde geplündert, vertrieben, die französische Besatzung wich in's Castelletto. Andrea begab sich nach dem französisch-genuesischen Savona, wo die verjagten Adligen rathschlagten. Während sie zur Klage bei Frankreichs König sich wandten, erhielt er den Auftrag der Wiedereroberung des von Genua abgefallenen Korsika, den er mit kleiner Macht rasch vollzog.

Das demokratische Genua nun aber wurde von einem französischen Heer überwältigt, von Ludwig XII., der zwar die Adelsgeltung im Senat wiederherstellte, durch Hinrichtungen, schwere Geldbuße, ein neues Fort hart gedemüthigt (1507). Nach fünf Jahren, als die Franzosen bis auf dies Fort durch den von päpstlicher Liga unterstützten Giano Fregoso vertrieben wurden, fand Andrea zuerst Gelegenheit, hierbei sich in der Vaterstadt selbst auszuzeichnen und nun förmlich in ihre Dienste zu treten. Bis zu seinem fünfundvierzigsten Jahr bloß im Landkrieg erfahren, ward er jetzt Genuas Capitano zur See. Er mußte jedoch auf eigene Hand, und weil sein Vermögen der freiwillige Kriegsdienst auswärts verringert hatte, mit Unterstützung von Freunden seine ersten vier Galeeren ausrüsten. Er übte sie gegen die Korsaren und bildete sich bald zu einem Meister des Seekriegs.

Indem zunächst wieder neue Dogen auf- und abstiegen unter französischem oder spanischem Einfluß, war Doria die neun

ersten Jahre seines Flottenbefehls am öftesten in mittelbarem französischen Dienst. Ganz trat er in diesen, als 1522 Genua von einem zuchtlosen spanischen Heer wild überrumpelt, gräßlich geplündert, so wieder kaiserlich gemacht und noch weiterhin zu schweren Monatscontributionen an Carls des Fünften Feldherren gezwungen war.

Empört über diese Mißhandlung seiner Vaterstadt, nahm Doria von nun an, so oft er einen Spanier zum Gefangenen machte, kein Lösegeld und fesselte ihn an die Ruderbank. Gegen Spanien fechtend, schlug er (1524) den Moncada in die Flucht, 137
blokirte selbst Genua wiederholt, um es den Kaiserlichen abzudrängen und unterstützte dessen Einnahme von der französischen Partei 1527. Seine Flotte blokirte die Spanier in Neapel und vernichtete die ihrige bei Capo d'Orco, wobei Moncada fiel und sechs hohe Offiziere sich ergeben mußten. Aber Franz I., schlecht berathen, hielt nicht, was er dem Admiral schuldig war, und was dieser für Genua sich ausbedungen; der König suchte vielmehr das Genua altangehörige Savona sich als festen Küstenpunkt unmittelbar anzueignen und als Handelsplatz über Genua zu heben. Da Doria sein Recht unumwunden forderte, ernannte Franz Herrn von Barbesieux zum Admiral, der sich der Galeeren Dorias, ja seiner Person bemächtigen sollte. Allein Andrea hatte eine sichere Stellung genommen und erklärte, die königlichen Galeeren gebe er zurück, die eignen werde er behalten und nach eignem Gutdünken gebrauchen. Er stellte nun Carl dem V., um mit zwölf Galeeren in seinen Dienst zu treten, seine Bedingungen für sich und für Genua. Carl nahm alles freudig an, Franz, dem Andrea den Michaelsorden zurückgeschickt, kam mit Reue und glänzenden Anträgen zu spät. Als Andreas Flotte im September 1528 vor Genua erschien, wich Barbesieux aus dem Hafen, die französische Stadtbesatzung ins Castelletto. Mit nur 500 Mann Landungstruppen nahm Andrea des Nachts, von den Genuesen willig unterstützt, die Stadt. Thore, Wälle, Pässe wurden besetzt. Vor Ende Oktober waren die Franzosen vertrieben, Savona genommen und sein Hafen, wie in Genua das Castelletto, zerstört.

So dankte Genua dem Seehelden seine Befreiung aus langer, mit schweren Geldlasten, mit Hunger und Pest verbundener Abhängigkeit. Diese Leiden hatten den Parteigeist der Bürger gedämpft, das Gefühl von der Nothwendigkeit der Versöhnung und Eintracht allgemeiner gemacht. Schon vor zwei Jahren waren zwölf Reformatoren aufgestellt worden; jetzt sollten sie mit ihrem Verfassungswerk hervortreten. Zwar wünschte Carl V., kein Freund von Republiken, Doria sollte Genuas Herzog werden: die Genuesen selbst riefen ihn zum lebenslänglichen Dogen aus. Aber Andrea erklärte in der Versammlung, da er in des Kaisers Dienst bleibe, könne er nicht Doge der Republik sein: er habe keinen andern Stolz als in der wiederbefreiten geliebten Vater-
138 stadt als Bürger zu leben. Die Rührung Aller über diesen Edelmuth unterstützte die Einführung der neuen Ordnung. Sie gründete die periodische Wahl der zwei Räthe und der Behörden auf die Einordnung sämmtlicher besitzenden Bürger (nun alle Edelleute genannt) in achtundzwanzig neugeschaffene Corporationen, die sogenannten Alberghi. Hauptrücksicht war, die bisherigen Parteien dadurch aufzulösen, daß in jedem Albergo Bürger jeder Partei, Guelfen und Ghibellinen, Altadlige und Popolare gemischt und verbunden wurden. Controle und Oberaufsicht über Behörden und Staatsinteressen hatten acht, auf vier Jahre gewählte Sindaci und Censoren. Man wollte Doria zum lebenslänglichen Syndikus machen; er nahm es zunächst auf vier Jahre an.

Durch den Anfangs guten Willen zur neuen Ordnung und Andreas Ansehen bei Carl V., der eben jetzt Italien in seiner Macht hatte, erfreute sich Genua in der That einer Erholung, die im Vergleich mit dem, was das übrige Italien, nach zwei Jahrzehnten scheußlicher Kriege, in den nächstfolgenden an Heeresplagen und an Greueln seiner eignen Söhne zu leiden hatte, als hohes Glück zu preisen war. Genuas Bürger und Landleute konnten aufleben, der Handel neuen Schwung nehmen: in der Levante war noch Scio, im Mittelmeer Korsika genuesisch, beide vom Staate der bereits 1407 gegründeten St. Georgenbank überlassen. Ihre in allen bisherigen Stürmen selbständig gebliebene Verwaltung betrieb weitreichende Geschäfte. Da Doria

seine Galeeren über zwanzig vermehrte, dazu als Oberadmiral der gesammten kaiserlichen Seemacht wirkte, hatte auch Genuas Handelsflagge mehr Schutz.

Von 1529 bis 42 führte Doria Carl den V. dreimal nach Genua. Der Kaiser behandelte ihn durchaus als Fürsten, zierte ihn mit dem goldnen Vließ, schenkte ihm das Fürstenthum Melfi, dann noch die Grafschaft Tursis und die Würde des Großkanzlers von Neapel. Mit Erfolg begegnete Doria dem furchtbaren Korsaren-Fürsten Chair-Eddin Barbarossa. 1532 nahm er als Oberadmiral nach blutigem Kampfe Koron den Türken und eroberte auch Patras. 1535 leitete er Carls ruhmreichen Sieg zu Tunis und nahm eine Flotte Barbarossas von achtzehn Galeeren, die zur Hälfte ihm, zur Hälfte dem Kaiser blieben. Nach dem wenig glücklichen Oberbefehl über die vereinigte Flotte gegen die Türken 1539, setzte er allein den Krieg fort; sein 139
Vetter Gianettino schlug an der korsischen Küste Barbarossas Unterflottenführer Dragut-Reis, nahm ihn gefangen, fesselte ihn ans Ruder, und Andrea erhielt einen großen Lösepreis. Bei Carls von ihm widerrathenem Angriff auf Algier im Winter 1542 rettete Andrea den Kaiser und den Rest des Heeres. Seine Flotte leistete im folgenden Jahre Hilfe gegen den französisch-türkischen Angriff auf Nizza. Im Herbst 1544 gab der Friede von Crespy einige Ruhe. In den nächsten Jahren war es, daß der junge Graf Fiesco sich einen Plan bildete, von dem ganz Genua ohne Ahnung war.

Fiesco.

So dankenswerth der Schutz und Ruhm war, den Andrea über die Republik breitete: die Zufriedenheit war so vollkommen nicht, als sie äußerlich schien. Der Verlauf der Geschichte hat bewiesen, daß die Alberghiverfassung nicht wurzeln konnte und keine der Klassen der Bevölkerung befriedigte. Insbesondre die altbedeutenden Geschlechter, in der äußeren Politik gänzlich beseitigt durch Andreas Verbindung mit dem Kaiser, in der inneren auf einen durch das Los und die Ueberzahl der neuen Edelmänner getheilten Einfluß beschränkt, konnten in dieser ge-

ringfügigen Stellung keinerlei Ersatz finden für den Spielraum des Ehrgeizes und der Selbstmächtigkeit, zu dem die vorhergehenden wilderen Zustände sie gewöhnt hatten. Sie sahen in Doria den Urheber und Befestiger ihrer Erniedrigung. Diese Ansicht mochte nicht zum mindesten dem Gian Luigi de' Fieschi nahe liegen, der, in Jünglingsjahren Chef seines Hauses, selbstherrlicher Graf von Lavagna und im Mailändischen Erbherr von Pontremoli, mit einer Jahreseinnahme von mehr als 200 000 Thalern, zu ältesten Vorfahren die mächtigsten Gegner der Doria, zu nahen einflußreiche Feldherrn und Stimmführer des Adels hatte und nun mit diesen Vermächtnissen und seinem jugendlichen Ehrtrieb sich einem gebundenen Stadtregiment einschmiegen sollte. Peinlich machte diesen Contrast Dorias junger Vetter und Machtgenosse Gianettino.

Andrea, der zwar vermählt, aber ohne Kinder war, hatte diesen Sohn seines Verwandten Tomaso Doria aus der Niedrigkeit gezogen. Vom frühgestorbenen Vater vermögenlos hinterlassen, war Gianettino Seidenweber, als ihn Andrea in den Flottendienst an seine Seite nahm. Zum Seehelden bewies Gianettino sich fähig, aber die versäumte Sittenbildung nachzuholen, scheint ein grobes Naturell ihn verhindert zu haben. Der Fürst Doria, schon hoch in den Siebzigen, oft von Gicht heimgesucht, durfte füglich den tapfern Vetter seine Stelle auf der Flotte vertreten lassen. Indem er ihn aber zugleich in seine Bezüge zu den kaiserlichen Beamten und spanischen Großen und in seine öffentliche Stellung zur Republik hereinzog, zeigte sich hierzu der junge Mann weniger geeignet. Er benahm sich rauh, mit ungemessenem Stolz. Er begegnete den Edelleuten wie ein Herr und ein sehr unfreundlicher. Auch Fiesco, erzählt man, hatte solche Begegnung zu leiden. Diesem konnte weder Gianettinos Verwandtschaft zum Fürsten, noch sein junger Soldatenruhm für eine hinreichende Berechtigung gelten, daß der Seidenwirkergeselle ihn, dessen Ahnen Admirale, Gesandte, Statthalter, Kardinäle und Päpste gewesen, und der in seiner Landherrschaft unabhängig von Genua war, wie seinen Unterthan behandle.

Ob nun dem alten Fürsten bei zunehmender Zurückgezogenheit

von der Gesellschaft die Ungebühren seines Günstlings zu wenig bekannt oder ob, wie es wohl kommt, die von Anfang nöthige Nachsicht mit dem rohen thatkräftigen Zögling seiner großmüthigen Liebe schon zu geläufig geworden war: er hielt ihn fähig, seine Mission fortzusetzen, adoptirte ihn und bezeichnete mit Einverständniß des kaiserlichen Hofs ihn zum Erben seines Fürstenthums und aller seiner Güter und Rechte. Fiesco sollte also einem so übermüthigen Oberherrn entgegensehen. Es ist glaublich, was gemeinhin überliefert wird, daß der Abscheu vor dieser Aussicht nächst dem Stachel persönlicher Kränkung durch Gianettino den Gedanken, die Doria zu stürzen, in dem kaum zwanzigjährigen Grafen erweckt und ihn zu geheimen Unterhandlungen mit Frankreich vermocht habe.

Fiescos Verbindungen.

Verbindung mit Frankreich hatte Fiesco, so zu sagen, geerbt. Sein gleichnamiger Großvater war französischer Statthalter in genuesischer Landschaft gewesen, hatte im Senat und mit den Waffen die Losreißung Genuas von Frankreich bekämpft. Sein Oheim Girolamo war, weil er für Frankreich sprach, ermordet worden, und sein Vater Sinibaldo, wie das ganze Haus, 141
hatte mitgefochten, als Giano Fregoso verjagt und Genua für Franz den I. wieder genommen wurde. Wegen dieser Verknüpfung des Hauses und wegen der Wichtigkeit Genuas für Frankreichs Ansprüche in Italien könnte gar wohl die erste Anregung zu Fiescos Entwürfen von französischer Seite ausgegangen sein.

Es findet sich die Angabe, daß ein Blatt aus dem Nachlasse eines französischen Gesandten in Venedig und gebornen Genuesen die Namen derjenigen, auf die Frankreich in Genua zählen könne, und an ihrer Spitze Fiescos Namen enthalten habe. Sicheren Umständen nach könnte dies Blatt spätestens erst geschrieben sein, als Fiesco mehr nicht als 16 Jahr alt war.

Eine andere Angabe bezieht sich auf ein Papier späteren Datums, worauf der französische Statthalter von Turin Summen vermerkte, die der junge Graf empfangen, den Gebrauch, den

er davon gemacht, und zum Schluß die Andeutung des Wagstücks, das von ihm früher oder später zu erwarten sei.

Seit die Verheißung des Traktats von Crespy, dem französischen Prinzen Charles des Kaisers Tochter Maria, mit Flandern, oder seine Nichte Anna, mit Mailand als Mitgift anzuvermählen, vom Kaiser in aller Weise verzögert, vollends im Herbst 1545 durch des Prinzen Tod vereitelt wurde, mag mehr als ein französischer Versucher dem Grafen genaht sein. Noch hatte Franz in Piemont festen Fuß, Carl in Deutschland die Protestanten zu fürchten; ein Handstreich in Genua konnte die Brücke zu Mailands Eroberung werden. Fiesco, wird erzählt, sandte heimlich einen Hauptmann Gonzaga nach Paris und erhielt die Zusicherung, wenn er Genua in seine Hand bringe, als unabhängiger Herzog anerkannt zu werden, nebst Vollmachtbriefen zur Berufung französischer Truppen aus Piemont und freien Auswahl von Kriegsschiffen in Toulon.

Persönlich begab sich der Graf nach Rom. Der Kardinal Trivulzio, der dort die französische Partei hielt, wies ihn an zu geheimen Besprechungen mit dem Papste. Paul III. war aus persönlichen und Familienmotiven den Doria gram, und vom Uebergewichte des Kaisers, der seinen Ansprüchen für sein Haus Farnese kein Gehör gab, gedrückt, hatte er bereits Anknüpfungen mit Frankreich eingeleitet. So bestärkte er ebenfalls den Grafen in seinem Vorsatz. Mit vier Galeeren, die Fiesco
142 für seine Zwecke kaufte, ward, um diese zu verbergen, sein Bruder Girolamo in den Dienst des heiligen Stuhls genommen. Zu ebenso unverfänglicher Aufstellung einiger Landmacht half ihm sein Verhältniß zu Pier-Luigi Farnese, dem Sohn des Papstes, dem dieser im Sommer 1545 das dem Kirchenstaat gehörige Parma und Piacenza geschenkt hatte. Pier-Luigi machte habgierige Ansprüche auf Nachbarbesitzungen der Palavicini. Beide Theile griffen im Anfang 1546 zu den Waffen. Da Fiescos Landschaft unmittelbar an die der Palavicini grenzte, erschien es nur als Vorsicht, daß auch er seine Landsassen rüstete, musterte, übte. Dem Farnese und seinen Gegnern gebot der Kaiser friedlichen Austrag: Farnese wählte den Fiesco zum Schiedsrichter.

Dieſer verſchaffte ihm unverhoffte Zugeſtändniſſe der Palavicini. Fiesco wurde der Vertraute ſeines Haſſes gegen den Kaiſer, gewann an ihm einen eifrigen Verbündeten für den eignen Plan und hatte gleich Gelegenheit, die Miethstruppen, die der Fürſt und die Palavicini zu entlaſſen hatten, heimlich für ſich anzuwerben.[1])

Verſtellung.

Unter dieſen Vorbereitungen kehrte der Graf immer wieder nach Genua zurück, ſcheinbar am meiſten mit geſelligem Frohleben beſchäftigt. Alles bewunderte und liebte ihn. Denn die Seinen feſſelte er mit Hochſinn und Güte; treffend unterſchied ſein Blick die Verläßlichen; für Freunde hatte er die größte Zuvorkommenheit und Zartheit; ſeine Gaſtfreundlichkeit war ausgedehnt, ſeine Pracht und Verſchwendung imponirte der Menge. Noch tiefer gewann die Wohlthätigkeit, die er verſtändig theilnehmend, anſpruchslos, aber in einem Umfange übte, der ſie nicht verborgen bleiben ließ. Anſehnlichen Popolaren ſchmeichelte ſeine gemeſſene Achtung und gelegentliche Andeutung offenen Sinnes für bürgerliche Freiheit; Unmuth von Standesgenoſſen gegen die Doria wußte er ſcheinbar ablehnend zu nähren — 143
alles mit dem Hauch eines natürlichen Adels und Wohlwollens, einer unbeſorgten Genialität.

Die Schönheit des Grafen und ſeine noch aufblühende Jugend erhöhten dieſe gewinnenden Eigenſchaften, dieſen Eindruck eines hoffnungsvollen Auserkorenen, und ſie begünſtigten von andrer Seite den Anſtrich von Harmloſigkeit, mit dem er die Anhänger der Doria täuſchte. Dem Hauſe des Fürſten ſelbſt ihn enger zu befreunden half wahrſcheinlich Fiescos Antheil an der Verlobung von Gianettinos Schweſter Peretta mit Giulio de' Cibi, Markgrafen von Maſſa. Dies war der Bruder von Fiescos Gemahlin Eleonora Cibi; und dieſe Vermählung, die

[1]) Da Pier-Luigis Sohn Orazio Farneſe Dianen, Heinrichs von Frankreich natürlicher Tochter, anverlobt wurde, da außerdem die franzöſiſche Prinzeſſin Renée, Gemahlin des dem Papſte wohlbefreundeten Herzogs von Ferrara, Fiescos Plan genährt haben ſoll, ſchlingt ſich das Einverſtändniß der Farneſe mit ihm gut mit jenem Frankreichs zuſammen.

des Grafen Haus jenem der Doria verschwägerte, ging dem Ausbruch seiner Mine zu ihrem Sturze ganz kurz voraus. Er wußte sich dem Andrea so darzustellen, daß diesem, behauptet man, bestimmte Warnungen von spanischer Seite kein Mißtrauen beibrachten. Und er machte sich den Gianettino, der früheren Reibungen ungeachtet, zugänglich und geneigt.

Mitverschworene.

Unter all den Bewegungen, den verschiedenen Anziehungen, die er übte, vermochte es der zweiundzwanzigjährige Fiesco, seine Absichten Allen zu verbergen bis auf eine kleine Zahl eng Vertrauter. Als eingeweiht in den Plan werden nur genannt: Vincenzo Calcagno aus Varese, des Grafen treuergebener, thatkräftiger Dienstmann, Rafaele Sacco aus Savona, ein umsichtiger Jurist, dem Grafen als Richter auf seinen Herrschaften angehörig, Battista Verrina, ein Genueſe aus begütertem Popolarenhause, aber verschuldet, gestützt von der offenen Hand des Grafen, dem er schon früh als Hausnachbar vertraut war, und jetzt nach Lage und Kühnheit der entschlossenste Theilnehmer am Anschlage. Außer seinen Brüdern und einigen warm anhänglichen Vasallen konnte der Graf auch auf Tomaso Assereto, trotz dessen Dienstverhältniß zu Gianettino, sicher zählen.

Es bedurfte nun zwar, um die Doria zu überfallen, gerade damals keiner großen Macht, wo die Stadtbesatzung 250 Mann nicht überstieg, die Galeeren Dorias unbemannt im Hafen lagen. Wie aber die verschiedenen Anhänger Fiescos unterrichten und aufbringen ohne Gefahr der Entdeckung? Wie auch nur einige
144 Mannschaft in die Stadt werfen ohne Aufsehen? Und doch mußte der Handstreich mit einem Schlage geschehen: jeder nur theilweise Erfolg, der einem Zuzuge für die Doria aus nahen kaiserlichen Besatzungen Zeit und Eingänge gelassen hätte, würde den Kampf sehr ungleich gemacht haben. Der Graf mit seinen heimlichen drei Dienern hob diese Schwierigkeiten.

Eine seiner vier angeblich dem Papste verdungenen Galeeren ließ er nach Genua mit Einwilligung der Behörden unter dem Vorwande kommen, sie gegen die Korsaren auszurüsten. Jetzt

konnte er, ohne Verdacht zu erregen, sowohl nach seinem großen, abgeschlossen an der Stadt liegenden Palaste nach und nach einen großen Waffenvorrath schaffen lassen, als auch von seinen Landsassen und den bei Piacenza gemietheten Söldnern eine hinreichende Zahl in die Stadt ziehen. Ein Theil konnte als künftige Bemannung der Galeere offen einrücken, andre ließ er getheilt zu verschiedenen Zeiten und durch verschiedene Thore theils als angebliche Freiwillige oder Dienstsuchende, theils wie Gefangene, die eingeführt würden, theils als Pilger verkleidet hereinschaffen und in verschiedenen Quartieren der Stadt unterbringen. Während Calcagno für die Vertheilung der Haufen und ihr zweckmäßiges Betragen, Sacco für ihren Bedarf und Unterhalt in der Stille sorgte, setzte Verrina unter der Stadtwache selbst seine Heimlichkeiten fort. Bereits hatte er Mittel gefunden, in etliche ihrer Compagnien Unterthanen des Grafen einzustellen, andere dieser Soldaten gewann er dafür, ihm ihre Folge, wie er sie glauben ließ zur baldigen Wiedernahme eines ihm eignen Schlosses, welches seine Gläubiger im Beschlag hätten, zu versprechen und gewärtig zu sein.

Die Ausführung.

Der Graf verdoppelte unterdessen seine heitere Geselligkeit, seine Aufmerksamkeiten für die Doria. Zum Losbruch wurde nach Verwerfung andrer Maßnahmen die Nacht des 2. Januar 1547 bestimmt. Zum Voraus machte nun Fiesco dem Gianettino die vertrauliche Eröffnung, daß er in der genannten Nacht seine Galeere bemannen und gegen die Ungläubigen in See gehen lassen wolle. Er gestand ihm seine Verlegenheit, den Fürsten Andrea nicht förmlich um die Erlaubniß dazu bitten zu können, weil der Fürst bei dem gegenwärtigen Waffenstillstand zwischen dem Kaiser und dem Sultan es unangemessen finden dürfte, daß 145
aus seinem Hafen ein Schiff mit seiner Einwilligung auslaufe, das gegen türkische Fahrzeuge gerichtet sei. Wirklich fand Gianettino klüger, dem Fürsten für den Fall künftiger Beschwerde die Erklärung frei zu halten, daß es ohne sein Wissen geschehen. Dabei gefiel sich Gianettino, seine eigne Bedeutung darin zu

zeigen, daß er den Grafen beruhigte und ihm Vertretung beim Fürsten, wenn es nöthig würde, versprach.

Den bestimmten Tag selbst brachte Fiesco mit Artigkeitsbesuchen zu, während schon seine treusten Mannen und tüchtigsten Söldner in einen besonderen Flügel seines Palastes gelegt waren und alle übrigen in der Stadt von den drei Vertrauten bereit gemacht wurden. Gegen Abend ging der Graf in Dorias Palast, spielte mit Gianettinos Kindern und nahm Gelegenheit, den Gianettino selbst unbefangen an die heutige Lichtung seiner Galeere zu erinnern; er werde zu gut halten, wenn die Mannschaft sich im frischen Muthe der Einschiffung lustig und laut mache und etwa einen Freudenschuß thue.

Hiermit getäuscht, blieb dann Gianettino unbekümmert, als ihm bald nach Fiescos Abschied ein Hauptmann von der Stadtwache (der Korse Gigante) meldete, er habe etliche seiner Posten vermißt und höre, sie seien nach Fiescos Palaste gegangen; überhaupt zeige sich dahinauf viel Bewegung von allerlei Leuten. „Das wisse er schon", sagte Gianettino und fertigte ihn kurz ab.

Der Graf war inzwischen bei Maso Assereto eingetreten, hier hatte man unter harmlosen Vorwänden dreiunddreißig junge Edelleute zusammenkommen lassen. Im Abgehen lud sie Fiesco sämmtlich für den schönen Abend zu sich ein. Nun waren in seinem Palaste Wachen in der Art gestellt, daß wer da kam, hinein, hinaus aber Niemand als die Anordner gelassen wurden. So fanden sich beim Eintritt jene jungen Edelleute mit andern Erstaunten in einer Halle voll Waffen, deren Ausgänge besetzt waren. Bald trat der Graf und zwar bewaffnet unter sie. In lebhafter Anrede hob er die gänzliche Abhängigkeit der Republik von Andrea, die bevorstehende noch schlimmere von Gianettino hervor. Er gedachte der Kränkungen, welche die Einzelnen erdulden müssen, wie er selbst solche zu leiden gehabt, ja mit dem Aeußersten bedroht gewesen. Und hierbei soll er Zeugnisse vor-
146 gelegt haben, wonach ihm Gianettino dreimal nach dem Leben gestellt hätte. Es gebe, betheuerte er, kein andres Mittel, sich und den Staat der Schmach zu entreißen, als den Sturz der Doria; es sei die höchste Zeit; er selbst sei entschlossen, sei wohl-

gerüstet für den nächsten leichten Sieg und für weiterhin gedeckt durch Verbindungen. Ob nun auch sie theilnehmen wollen am Werk der Befreiung? — Ein lauter Zuruf erfolgte; nur zwei entschuldigten sich und wurden der Sicherheit halber im Hause gefangen behalten.[1]) Unter dem Waffennehmen der Uebrigen wurden Erfrischungen gereicht; dann ging's zur That.

Losbruch.

Voraus rückte Verrina zum Hafen, mit der gerüsteten Galeere Fiescos die Darsena-Mündung, so den Zugang zum Hafen zu besetzen, auch sich der Galeeren Dorias, wo nur eine kleine Wache bei den Rudersklaven war, zu bemächtigen. Der Graf zog mit Truppen und Anhang in die Stadt. Während vorerst Cornelio, sein natürlicher Bruder, mit einer Schaar abging und das Thor dell' Arco nach leichtem Kampfe nahm, führten eine andere die leiblichen Brüder des Grafen Girolamo und Ottobuono, unterstützt von Calcagno, nach dem doppelt-wichtigen Thomas-Thore, vor dem der Palast Doria lag. Das Darsena-Thor zu nehmen, bestieg mit einer Handvoll Leute Fiescos Vasall, der Hauptmann Scipione Borgognino etliche bereit gehaltene Barken, umfuhr es und stürmte von außen gleichzeitig mit dem Angriffe, den von innen Assereto führte. Durch dies Thor, da es erobert war, ging der Graf selbst mit Gefolge nach dem Hafen, um von dessen Einnahme sich persönlich zu versichern, ehe er zurückkehrend auf den Regierungspalast ziehe. Sobald ein Kanonenschuß von Verrina anzeigte, daß der Darsena-Mund besetzt sei, erscholl in den Straßen das Geschrei: Fiesco und Freiheit! und allerlei Volk fuhr aus dem Schlafe zu den Waffen und wälzte sich nach. Schon ward auch das Thomas-Thor genommen: die Wache ging theils über, theils ward sie geschlagen, der Lieutenant fiel, der Hauptmann wurde gefangen. Der Lärm von da und dem nahen Hafen drang in den Palast Doria. 147
Gianettino erweckt, dachte an Aergeres nicht, als an eine Auf-

[1] Die Beiden werden genannt Gian Battista Cattaneo Bava und Gian Battista Giustiniano. Schiller in der Scene dieser Aufwiegelung in Fiescos Hof läßt es zwei Asserati (Brüder eines Mitverschwornen) sein.

regung unter den Galeerensklaven. Nur von der Fackel eines Pagen begleitet, machte er sich auf und rief der Wache des Thores, auf das er zuging. Die Verschwornen ließen ihn ganz nahe kommen und von vielen Eisen zugleich durchbohrt, fiel er zusammen. Jetzt wäre es leicht gewesen, sofort, wie der Plan war, Dorias Palast zu nehmen und den Fürsten zu tödten. Girolamo zauderte mit dem Befehl. Er fürchtete, sagt man, eine wilde Plünderung des Palastes, den er dem Sieger wahren wollte, nicht verhindern zu können. Warum soll den Jüngling an der Stelle, die das frische Blut des röchelnden Gianettino besudelte, nicht ein Schauder gehemmt haben, fortzugehen zum Morde eines ungeschützten, von Gicht und 78 Jahren beschwerten grauen Helden? Während dieser Zögerung konnte Andrea, von den Seinen auf ein Saumthier gehoben, sich nach Masone, einer Burg der Spinola, wenige Meilen von Genua flüchten. Girolamo begnügte sich, eine Wache im Thomas-Thore zu lassen, sandte den jüngern Bruder Ottobuono nach dem Hafen, um mit dem Grafen in Rapport zu bleiben, und rückte wieder straßeneinwärts, die aufgerufnen Volkshaufen zu sammeln, zu mehren, und dem hereinziehenden Grafen zuzuführen.

Aufgeschreckte Verwandte und Anhänger der Doria, sowie einige Senatoren mit dem Präsidenten, fanden sich unterdessen im Regierungspalaste ein. Ziemlich rathlos, beschlossen sie doch, einige Namhafte aus ihrer Mitte mit einem Theil der Palastwache zur Deckung des Thomas-Thors eilen zu lassen. Diesen begegnete Girolamo mit den Seinen und jagte sie auseinander. Sie gelangten zwar, im Palast Centurioni einigermaßen gesammelt und verstärkt, durch eine andre Straße an's Thomas-Thor, wurden aber von Girolamos zurückgelassener Wache gleichfalls geschlagen.

Nach ängstlicher Berathung im Regierungspalast wurde beschlossen, durch eine Abordnuug von fünf bedeutenden Männern mit Fiesco zu unterhandeln. Diese machten bei der Kirche San Siro Halt, wohin sie ihn im Anmarsch zu gewahren glaubten, fanden sich aber von der Schaar des Assereto zurückgetrieben. Der Graf selbst zeigte sich nicht. Schon da Alles im Hafen gelungen war, hatte ihn Verrina um so bestürzter vermißt, als

er doch die antraf, die mit ihm gekommen, erst hier ihn aus 148
den Augen verloren hatten. Mit verhehlter, aber steigender Verzweiflung suchten sie ihn und erriethen endlich, was erst vier Tage nachher sich bestätigte. Der Graf war eben am Hafen angelangt, als das Signal seiner Galeere erscholl, die aber zugleich, an seichter Stelle aufgefahren, mit Anstrengung losgemacht wurde. Indem dies seine Begleiter zerstreute, hörte er den Lärm der Galioten auf dem schon besetzten Admiralsschiff Dorias, er eilte dahin über eine Planke, die vom Strande nach dem Bord gelegt war. Während das Schiff etwas wich, fiel er mit der entglittenen Planke, ungesehn in den umgebenden Schatten, ungehört im Lärmen umher, hinunter in das Hafenwasser, die schwere Rüstung und der Schlamm ließen ihn nicht mehr aufkommen und er ertrank elend in demselben Augenblicke, in welchem am Thomas-Thor Gianettino verblutete.

Ein Gerücht von seinem Verschwinden verbreitete sich in die unruhige Stadt; dem Girolamo sagte ein vertrauter Bote, er müsse todt sein. In einem Augenblick dumpfer Ruhe näherte sich einer der Abgeordneten des Senats (Ansaldo Giustiniano) dem Girolamo und fragte, wo der Graf sei, dem er Anträge der Signoria zu machen habe. Die Offenheit, womit Girolamo erwiederte, es gebe keinen andern Grafen von Lavagna mehr als ihn selbst, an ihn seien die Anträge zu richten, veränderte die Stimmung der um ihn Gescharten und gab, an den Senat gebracht, diesem wieder einigen Muth.

Indessen man das Unterhandeln hinzögerte, schwand, weil nichts geschah, nichts Gewisses verheißen war, das zugelaufene Volk, und mancher enger Verschworene suchte, da das wahre Haupt fehlte, seine Sicherheit, während umgekehrt zum Senat manche Anhänger des Bisherigen sich sammelten.

Paolo Pansa, ein alter Geschäftsvertrauter, und Niccolo Doria, ein Verwandter der Fieschi, übernahmen es, dem Girolamo völlige Amnestie für alle Verschworene zu bieten, wenn er sofort friedlich Genua räume. Girolamo willigte ein, indem die Amnestie förmlich vom Staatssekretär verbrieft wurde. Er zog sich mit seinen sämmtlichen Mannen nach seiner Burg Montobbio.

Sein Bruder Ottobuono aber mit Verrina, Calcagno, Sacco lichteten Fiescos Galeere und segelten nach Marseille.

So war Fiescos planvoll eingeleiteter Handstreich im raschen Gelingen rasch vereitelt. Schon am Morgen der Aufruhrnacht
149 gingen Gesandte vom Senat zur Einholung Andreas ab, und am Abend zog er ehrenvoll empfangen ein.

Wir können nun schon in mehreren Bezügen übersehen, was in Schillers dramatischem Fiesco aus der Geschichte genommen ist, was nicht.

II. Aufnahme des Stoffs bei dem Dichter.

Lassen wir zunächst die Hauptpersonen bei Seite, so finden wir, daß der Dichter Fiescos Brüder mit zweckmäßiger Beschränkung ganz weggelassen, ferner

die Mitverschworenen

den Namen nach aufgenommen, aber ihre Stellung im Ganzen und die Charaktere im Einzelnen verändert hat. Calcagno, Sacco, Verrina, Borgognino, Assereto sind sämmtlich bei Schiller Nobili von solchem Einfluß, daß sein Gianettino sie auf die Liste derjenigen setzt, deren Köpfe fallen müssen, damit die Republik sich ihm beuge.

Zum Verschwören geneigt ist hier Calcagno zunächst wegen einer frivolen Leidenschaft für Fiescos Gemahlin, Sacco seiner gehäuften Schulden wegen, Verrina als grauer eiserner Patriot, zudem gestachelt durch die Schmach seiner Tochter. Das letztere Motiv theilt der junge, durch Biederkeit ihm, durch Ritterlichkeit dem Fiesco wahlverwandte Borgognino. Assereto mit Andern wird entrüstet durch die vom Dichter erfundenen Staatsstreiche des jungen Doria.

Alle diese Freiheiten haben, wie man leicht sieht, einen Zweck. Es gilt, Beweggründe zu einer Verschwörung, schlechte und ernsthafte, persönliche und patriotische, als das Material darzustellen, welches Fiesco vorfindet, ruhig zur Höhe kommen läßt, dann schürt und lenkt.

Mittel.

Die auswärtigen Stützpunkte Fiescos kommen auch vor. Im zweiten Akt werden Expresse gemeldet von Rom, Piacenza und Frankreich, also die Verbindung mit dem Papst, dem Fürsten Farnese, der französischen Macht, und ihre Wichtigkeit zunächst damit angedeutet, daß Fiesco die Couriere fürstlich bewirthen heißt. In der Scene darauf, wo ihn Verrina und Genossen zur Rede stellen, spricht er näher aus, was jene Briefe brachten: „Hier Soldaten von Parma, hier französisch Geld, hier vier Galeeren vom Papst.“ Die vier eingelaufenen Galeeren hat der Mohr schon vorhin gemeldet und ihm Fiesco darauf die Ankunft der verkleideten Soldaten für morgen früh angesagt. Wir wissen, daß Fiesco bloß eine Galeere kommen ließ. Die gleichfalls übertriebene Zahl der Soldaten, 2000 Mann, hat Schiller aus der ungenauen Histoire de la république de Gênes von Mailly. Er läßt aber gar sämmtliche 2000 Mann in Fiescos Palast legen und sich außerdem durch den Mohren noch 400 Mann im spanisch-französischen Frieden dienstlos gewordener Söldner dem Grafen zu Gebot stellen — ein Mittelüberfluß, der in der Wirklichkeit zu gefährlich gewesen wäre, auf dem Theater weniger schadet.

Der Mohr.

Andere Mittel hat der Dichter zusammengefaßt durch den spitzbübischen Mohren, den er einführt. Dieser dient für's Erste, das Volk zu reizen und zu bestechen. Es ist geschichtlich, daß Fiesco insbesondere die zahlreichen Seidenweber in Genua für sich einnahm. Ihr Gewerbe lag sehr danieder. Der Graf bat die Innungsvorsteher zu sich, befragte sie auf's theilnehmendste über den Zustand im Ganzen und die Unterstützungsbedürftigsten, und machte mit der Bitte des Geheimnisses große Geschenke und Bestellungen. An sich ist es weniger fein, wenn er im Drama Gold unter sie durch den Mohren austheilen läßt. Da aber dieser zugleich, was in der Geschichte Calcagnos und Saccos Geschäft war, das Leiten und Unterbringen der verkleideten Truppen, und was Verrinas Dienst war, das Debauchiren der Soldaten von der Stadtwache, mit Allem, was in den Gassen

zu spioniren und auszusäen ist, passend besorgt, so muß schon deshalb die Aufstellung dieser Rolle, die dem Zuschauer einen leichten und muntern Ueberblick der Anstalten, zugleich mit dem pittoresken Eindruck ihrer tückischen und verwegenen Beschaffenheit gewährt, genial genannt werden. Doppelt genial ist sie, weil der Dichter dem Grafen diesen seinen Höllenknecht durch den Gegner selbst und dessen schamlosen Haß wider Willen in die Hand spielen läßt. Sowohl hierin als in ferneren Anwendungen des Mohren setzte Schiller noch andre, wahre oder falsche Motive der wirklichen Verschwörungsgeschichte in anschauliche
151 und nachdrückliche Handlung. Daß nämlich Gianettino ihm nach dem Leben stelle, soll der Graf Fiesco in der Vorbereitungszeit seines Plans wiederholt in Gesprächen angedeutet haben. Ob in der Leidenschaft nach jenem Zusammenstoß mit ihm, dessen die Erzähler im Allgemeinen gedenken, der junge Doria wirklich einer solchen Niederträchtigkeit fähig gewesen, wird sich jetzt schwerlich mehr entscheiden lassen. Gewisser ist, daß Fiesco, wenn er es ihm schuld gab, Gläubige fand: so gewöhnlich war Meuchelmord im damaligen Italien. Man gibt ferner an, den Edelleuten, die der Graf in seinem Palast aufwiegelte, habe er die documentirten Geständnisse dreier bekannter Banditen gewiesen, wonach sie von Gianettino gedungen gewesen, den Grafen kalt zu machen. Diese Zeugnisse könnte man für falsch halten und sagen, Fiesco habe den Gebrauch solcher Mittel in der Schule Farnese gelernt. Nun wird aber hinzugefügt, er habe derselben Versammlung auch einen Befehl vorgelegt, welchen Gianettino an Lercaro, den Besatzungshauptmann, dahin ausgestellt, sobald Andrea die Augen geschlossen, das ganze Geschlecht der Fieschi, Kinder nicht ausgenommen, niederzumachen. Daß Dorias Erbe einen so krassen Befehl zum Voraus, und mit eben so grenzenlosem als unnöthigem Leichtsinn schriftlich gegeben, ist unglaublich, daher auch die verläumderische Fälschung desselben zu unklug, als daß sie dem Fiesco zugetraut werden könnte. Deshalb scheint mir nur die Bezichtigung solcher Fälschung herzustammen aus den übertreibenden Ausmalungen der Verschwörungsgeschichte, welche hinterher der parteiische peinliche

Prozeß, der gegen Fiescos Erben und Anhänger geführt wurde, hervorzwang.

Indessen wir sehen, Schiller hat aus den Quellen die Vorstellung einer meuchlerischen Absicht Gianettinos und des aufreizenden Gebrauchs, den Fiesco davon gemacht. Beides brachte er gut in Scene: das Erstere in der Gestalt jenes anfänglichen Banditenauftrags, den der Mohr wirklich von Gianettino erhält, das Andre, nachdem derselbe fehltreffend Fiescos Diener geworden, in der nachmaligen Komödie des Banditenstoßes. Es läßt da Fiesco, schlau genug, den allerdings gegebenen Mordauftrag als jetzt erst an ihm versucht, in dem Augenblicke vorspiegeln, wo Gianettinos Despotenhohn Senat und Volk empört hat. Der Eindruck steigert die Empörung und läßt in den Ge- 152
müthern den Angriff Gianettinos auf die Staatsordnung mit dem Angriff auf den Grafen, die nöthige Erhebung der Bürger für die Republik mit der Erhebung für Fiesco in Eins zusammenfließen.

Zu allen diesen Diensten, welche der Mohr dem Dichter für Zusammenfassung und Schärfung geschichtlicher Motive leistet, kommt noch, daß die Art, wie dieser gewandte Schuft immer wieder als Agent und rivalisirender Schlaukopf neben dem Grafen steht, dessen eigenen Charakter durch Widerspiel und Abschattung lebhaft und witzig hebt.

Giulia und Leonore.

Auf ähnliche Weise hat Schiller dem täuschenden Genußleben des Fiesco und seiner einwiegenden Geschmeidigkeit gegen die Doria individuelle Form und dramatische Bewegung gegeben durch die Erfindung seines Verhältnisses zur Schwester des Gianettino, zu dieser an Perettas Stelle gesetzten erdichteten hochmüthigen koketten Giulia Imperiali. Es ist dies nicht allein sehr zweckmäßig angelegt für die Täuschung des Feindes und dann für die Steigerung der Wirkung auf die Freunde Fiescos, wenn er ihnen aus einer solchen Maske der Zerstreutheit und Weichlichkeit sich plötzlich als entschlossener und planvoller denn sie Alle enthüllt. Es hat auch im Eindruck auf den Zuschauer

der Unmuth der verschiedensten Zeugen über diese vermeintlichen schnöden Ketten des Grafen den besondern Werth, daß um so fühlbarer wird, in welchem Grade Alle eine große politische Rolle von ihm erwarten, ja fordern.

Indem der Dichter ferner gegen das üppige Weltweib, dem sein Fiesco hingegeben scheint, die Gemahlin Fiescos in einem schön gedachten Gegensatz zu halten suchte, hat er ebenfalls mit freier Phantasie das Wenige ausgebildet, was ihm für diese Gestalt seine Quellen an die Hand gaben.

In allen ausführlicheren Erzählungen über Fiesco findet sich zwischen seinem Aufruf der Edelleute und dem Auszuge zur nächtlichen That die Episode des Abschieds von seiner Gemahlin. Sie sei sehr schön und von ihm zärtlich geliebt gewesen. Seinen Plan habe sie erst in diesem letzten Augenblick erfahren, und mit Thränen, zu seinen Füßen ihn beschworen, abzustehn. Das liege nicht mehr in seiner Wahl, habe der Graf erwiedert, sie
153 um Beruhigung gefleht und mit den Worten verlassen, entweder sehe sie ihn nicht mehr oder morgen Genua zu ihren Füßen.

Schlechthin glaubwürdig ist diese Ueberlieferung nicht. Der einzige Zeuge der Abschiedsscene ist Paolo Pansa. Dies ist derselbe Hausvertraute der Fieschi, der nach des Grafen Tod zwischen seinem Bruder und der Signoria den Vermittler machte und schon in den zweifelhaften Augenblicken vorher dem Senat Aufschlüsse gab. Von sich sagte er aus: er habe des Grafen Absichten geargwohnt und ihn gewarnt, der Graf, der ihm ehedem alles vertraut, sei ihm ausgewichen, erst im letzten Moment habe er, wie die Gemahlin, in deren Gemach er sich gerade befunden, die unselige Gewißheit erhalten. Man begreift leicht, daß es für Pansa höchst gerathen war, dies zu versichern, auch wenn in Wahrheit er und die Gemahlin längst um die Verschwörung gewußt. Daher beweist sein Zeugniß nichts. Jedenfalls war man geneigt, Fiescos Gemahlin zu schonen, da ihr Bruder kürzlich der Schwester des jungen Doria vermält war. Es hat sich bald danach auch dieser Bruder aus besonderem Grunde gegen den alten Doria aufgelehnt und auf dem Schaffot geendet. Fiescos Wittwe aber heirathete den General Chiappino Vitelli,

der zuletzt spanischer Generalfeldmarschall im Niederländischen Kriege war.

Bei unserem Dichter finden wir die rührenden Züge jener Abschiedsscene aufgenommen, obwohl erweitert und mit andern durchflochten. Auch diese Gestalt Leonorens, wie Schiller sie entwarf, ist wohlgeeignet, das Bild des Helden mit den Contrasten in seinem Charakter und seiner Situation zu heben. Dichterisch empfunden ist während der Täuschung ihr Schmerz um das Ideal seiner Größe, dann die ausgesuchte Genugthuung, die er ihr bereitet, und wie endlich diese zarte schwärmerische Natur doch das Opfer seiner tückischen Weltrolle werden muß.

Der junge Doria.

Stark hinaus über das Geschichtliche geht die Dichtung in Gianettinos Rolle. Was die Schriftsteller als gegen diesen von Fiesco vorgebrachte Beschuldigungen anführen, den Mordanschlag auf den Grafen, auch die Einleitung, sich mit Hilfe kaiserlicher Truppen zum Herzog aufzuwerfen, legt ihm das Drama entschieden und noch ausgedehnter bei. Mit Fiescos verstellter Ver- 154
gebung jenes Anschlags motivirt Schiller Gianettinos Gefälligkeit bezugs der angeblich gegen die Türken bemannten Galeeren; mit Gianettinos eigener Erwartung des heimlichen Eindringens kaiserlicher Truppen wird die Sorglosigkeit motivirt, womit er die Meldung von wahrgenommenen vermummten Soldaten aufnimmt. Pastos gemalt ist seine Grobheit gegen den Adel, hinzugefügt eine offene Tyrannenwillkür in der Signoria, und die ruchlose Absicht einer Proscription sammt dem tollen Leichtsinn, womit er die Liste derselben dictirt und dem Lomellin anvertraut, dessen gleich arger Leichtsinn sie durch liederliche Hände in Fiescos Besitz gerathen läßt. Hier und von vornherein in der Gewalt an Verrinas Tochter hat der junge Dichter, um durch Folie seinen zweideutigen Helden zu heben, zu viel Schwarz auf die Palette genommen.

Andrea.

Umgekehrt ist zu viel Licht gehäuft auf den alten Doria. Er soll erhaben gebietend und menschlich mild erscheinen. Damit

streitet, daß er dem Vetter seinen Willkürstreich in der Signoria zwar in den stärksten Ausdrücken verweist, aber zur Widerrufung desselben und Genugthuung für den Senat nichts verfügt und den Buben weiter gewähren läßt.

Die geschichtliche Angabe, Andrea habe sehr bestimmte Warnungen vor Fiesco unbeachtet gelassen, führt Schiller poetisch aus. Er läßt dem Andrea die Verschwörung unmittelbar vor dem Losbruch durch den Mohren verrathen, ihn aber den Verräther gebunden dem Grafen mit der Anzeige schicken, er wolle diese Nacht ohne Leibwache schlafen. Entwaffnet durch diesen Edelmuth will der Graf alles aufgeben. Hiergegen bestürmt, wendet er den Entschluß, eilt aber, ehe der Kampf anhebt, unter Andreas Fenster, beschwört ihn mit verstellter Stimme, zu fliehen und bietet ein gezäumtes Roß. Andreas Ruhe bleibt unerschüttert, bis nachher nicht heimliche Flucht, wie in der Geschichte, sondern die Treue deutscher Leibwache (eine solche gabs damals nicht in Genua) ihn in Sicherheit bringt. Der Dichter läßt ihn zudem, nur auf seine Vaterlandsliebe und Gottvertrauen gestützt, noch während des Grafen Sieg zurückkehren und gleich halb Genua ihm zulaufen.

Der geschichtliche Doria zeigte sich nicht so großmüthig. Er war sehr ungehalten, als er bei seiner Rückkehr von der Amnestie hörte, die der Senat den Brüdern und Anhängern des Grafen zugesichert hatte. Er sprach so nachdrücklich, daß diesem Akt zuwider Prozeß gemacht, Fiescos Leichnam, der am vierten Tage im Hafenwasser gefunden war, hinausgeführt und in die hohe See geworfen, Fiescos prächtiger Stadtpalast auf den Grund zerstört, sein Complex von Landgütern und Burgen eingezogen und unter Vernehmung des Kaisers (an den gleich ein Gesandter abgegangen war) an anderweitige Territorien vertheilt wurde. Zugleich verfehmte das Urtheil die drei Brüder des Grafen und den Verrina als Rebellen, über alle andern Betheiligten sprach es fünfzigjährige Verbannung aus. Indessen hatte man die verurtheilten Häupter nicht in der Hand. Montobbio, schon vorher fest, ward alsbald von Girolamo mit neuen Werken verstärkt. Jene Mitverschworenen, die nach Marseille entkommen waren, hatten den Ottobuono

Fieschi an den französischen Hof gehen lassen, seine Rückkunft aber nicht abwartend, sich heimwärts gewendet und befanden sich jetzt ebenfalls auf Montobbio. Da Carl dem V. der Antheil, den an Fiescos Wagniß der Fürst Farnese, der Papst und Frankreich gehabt, wie überhaupt die Absichten des Papstes mit Frankreich gegen die Kaisermacht nicht unverrathen und um so weniger gleichgültig waren, als ihn der beginnende Krieg wider die Protestanten zur Entblößung seiner italienischen Provinzen zwang, so verlangte er natürlich Montobbio sich gesichert zu sehen, damit es nicht für französische Fortschritte von Piemont und dem nahen Mirandola aus ein Fußpunkt werde. Doria, nachdem er die verbriefte Amnestie gebrochen und den Girolamo seines Erbes und seiner persönlichen Sicherheit in der Heimath beraubt hatte, schickte ihm jenen loyalen Paolo Pansa, den ersten Vermittler der Amnestie, mit der Anmuthung, Montobbio an Genua zu verkaufen. Begreiflich weigerte sich Girolamo, da er, falls man ihm auch frei auszugehen versprach, so eben erfahren hatte, wie diese Versprecher Wort halten. Unterdessen hatte der Markgraf Cibo vergeblich bei Doria Unterstützung gesucht gegen seine Mutter, die ihm unter kaiserlichem Schutz Massa streitig machte, und nun zeigte von Cibo diese seine Mutter an, er schmiede mit den Franzosen und den Fieschi zu Montobbio Pläne gegen Doria und die Kaiserlichen. Auf des Kaisers Betrieb ward Montobbio von Genuesischen Truppen mit Beihilfe des Cosimo von Florenz belagert und im März 1547 mußte sich 156
Girolamo mit den Seinen auf Diskretion ergeben. Er hatte in der Verschwörungsnacht faktisch Andreas Leben in seiner Hand gehabt und geschont, Verrina mit Genossen ebendamals drei ansehnliche Gefangene gemacht und sie von der Galeere, ehe sie in See ging, frei gelassen. Der Senat zu Genua entschied sich für die Schonung Girolamos und seiner Genossen; aber eine eifrige Rede Andreas hatte zur Folge, daß sie peinlich behandelt und hingerichtet wurden; so wie auch Cibo, in die Hände der Spanier gefallen, das gleiche Schicksal zu Mailand erlitt. Der jüngste Bruder der Fieschi, Scipione, der sich, damals zehnjährig, zu Padua in der Schule befand, ward seines Erbes verlustig erklärt

und verbannt. Durch Freunde nach Frankreich gebracht, begründete er dort, bei Hof und Staat zu Ehren kommend, die französische Linie der Fieschi.[1]) Ottobuono war nicht so glücklich. Daß er in französischem Dienst (und eine andre Wahl hatte man ihm nicht gelassen) nach Mirandola kam, ward ihm, als er, von Spaniern gefangen, an Doria ausgeliefert wurde, für Verrath ausgelegt und auch er enthauptet.

Aus dem Prozeß über die Verschwörung, der vor und nach Montobbios Fall geführt wurde, müssen besonders auch die Angaben über des Grafen geheim und ausschließlich mit den drei Vertrauten gepflogene Berathungen hergeleitet werden, die nur erpreßte und untergeschobene Geständnisse sein können. So die angeblichen Vorsätze einer Ermordung der Doria, einmal in der Kirche bei einem Hochamt, dann bei einem Gastmahle Fiescos zur Vermählungsfeier des Markgrafen. Jenes sei aufgegeben worden aus Scheu vor der Heiligkeit des Orts oder, sagen Andere, in der Voraussicht, daß Andrea wegen Kränklichkeit in der Messe fehlen werde. Dieses habe der Graf verworfen, um nicht das Gastrecht zu entweihen; wie Andere wollen, weil Gianettino zufällig habe wegbleiben müssen. Schiller läßt im dritten Akt den ersten dieser Vorschläge von Calcagno machen: Abscheulich! ruft sein Fiesco; dann den andern von Sacco, und
157 Fiesco ruft: Weg mit diesem Rath! Verrina, der bei Historikern bezichtigt ist, sich dem Grafen zum Mord Andreas erboten zu haben, räth bei dem Dichter zum offenen Kampfe.

In gleicher Weise, wie Schiller dies Motiv nur so aufgenommen hat, daß er den Schatten davon auf die Nebenpersonen, die Lichter auf seinen Helden und seinen Verrina legte, war wohl auch seine Idealisirung des Andrea nicht etwa geschöpft aus den Phrasen, welche Robertson — Schiller nennt im Vorwort den Robertson unter seinen Quellen — über die so edle Mäßigung des Doria macht, sondern der Dichter that es mit

[1]) Im dritten Geschlecht kehrten einige Fieschi nach Genua zurück und wir finden deren dort im 17. Jahrhundert als Admirale und in andern Ehrenstellen der Republik. Auch wirkte von der letzteren Ludwig XIV. den Fieschi 200000 Pfd. zu einigem Ersatze für die eingezogenen Güter aus.

bewußter Freiheit. Ihm diente für seinen Helden neben dem Tückenwettstreit mit dem verächtlichen Gianettino der Großmuthwettstreit mit dem bewunderten Andrea. Und dem alten Doria alle Gewaltthätigkeit zu nehmen, ihn bloß als Genuas ehrwürdigen Vater zu zeichnen, hatte Schiller doppelten Grund. Anders wäre es auffallend inconsequent, daß sein Verrina, weil er keinen Gebieter dulden kann, den Freund, der sich dazu macht, mit blutendem Herzen opfert und dann doch sagt: Ich geh' zum Andreas.[1])

Verrina.

Mit dem Blick auf Verrinas Entschluß und That im Drama stehen wir beim Hauptunterschiede des Gedichts von der wirklichen Geschichte. Fiescos zufälligen Tod konnte freilich der Dramatiker nicht brauchen, weil nur derjenige Untergang eines Helden tragisch wirkt, der sich als eine natürliche Folge seines Handelns nach einem denkbar allgemeinen Gesetz darstellt. Schiller sagte das im Vorwort: die Natur des Dramas dulde den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht. Höhere Geister sähen die zarten Fäden einer That durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen, wo der Mensch nichts als 158
das in freien Lüften schwebende Faktum sehe — der Künstler aber wähle für das kurze Gesicht der Menschheit.

Es fragt sich nur, ob hier seine Wahl, dieser Stoß Verrinas, der den Usurpator in den Wellen begräbt, uns den Eindruck einer natürlichen Folge machen, uns als der Schlag eines Gesetzes, das der Held gegen sich gewendet, einleuchten kann. Ganz unvorbereitet kommt er allerdings nicht. Noch vor dem Aufstande im Drama hat Verrina seinem Eidam in der Einsamkeit einer

[1]) Dem sogar angemessen hätte Schiller mögen geschichtsgetreuer den Doria nicht Doge nennen, was er nie war. Während Fiescos Attentat hatte Genua keinen Dogen: die Verschwörer erhoben sich am Tag der Sedisvakanz zwischen dem Abtreten eines Dogen am Jahresende und der Wahl eines neuen Dogen. Diese Duci hatten freilich weniger zu sagen als Andrea. Doch erhielt sein Verzicht auf ihre Stelle den Schein einer Unabhängigkeit der Republik vom Kaiser in ihrem Haupte. Und diese Unabhängigkeit geht ja dem Schillerschen Verrina über Alles.

Wildniß eröffnet, Fiesco müsse sterben, weil er unfehlbar der gefährlichste Tyrann Genuas werden würde. Dennoch macht seine Ausführung dieses Entschlusses zum Ende wohl jedem den Eindruck eines so spröden Abbrechens, als der widerschlächtigste Zufall nur machen kann.

Die Katastrophe.

Das Abfallende des Schlusses im Drama hat zwei Ursachen. Einmal ist schon eine tragische Erschöpfung andrer Art vorhergegangen. Im Verhältniß Fiescos zu seiner Gemahlin hat Schiller das Wagniß des Grafen auf eine individuelle Spitze getrieben und im Ausgang dieses Verhältnisses die Summe davon gezogen. Er hat im Widerschein an Leonoren die täuschende Schlangenoberfläche sowohl, als die innere Güte und Liebe des Helden zum poetischen Pathos gesteigert, bei ihrer vergeblichen Beschwörung, daß er der Liebe und Unschuld seinen Ehrgeiz opfere, uns die sittliche Gefahr seines Kampfs *mit* der physischen an's Herz gelegt. Dann haben wir die Unschuldige, aus grenzenloser Hingebung mit in den Taumel seiner Ueberschreitung fortgerissen, unter den Verblendungen der Aufruhrnacht von seinem eignen Schwert fallen sehn. Wohl ist hiervon die Ausführung noch mehr als von der Leidenschaft der Imperiali und dem Großmuthwettstreit zwischen Fiesco und Doria eine romanhafte, die äußere Motivirung zu phantastisch, wenn die zarte Leonore in's Kampfgetümmel schwärmt, mitfechten will, vom Boden den zurückgebliebenen Degen, Hut und Scharlach Gianettinos aufliest und in dieser Verkleidung sich dem Irrthum Fiescos und seinem Schwerte liefert. Hingegen die Intention solcher Katastrophe, daß der Mann, der mit schlauer Politik und ehrgeiziger Erkühnung Fülle und Zartheit des Herzens vereinigen will, die Blume *dieser* in der Ernte *jener* wider Willen mit
159 eigner Hand hinmäht, ist tragisch richtig. Auch hat der junge Dichter diesen Ausschlag so ganz in der Bedeutung der Katastrophe behandelt, daß er in der pathetischen Schilderung des Schicksalshohnes, der für Fiesco darin liegt, in der Verzweiflung, womit er diese tiefste Selbstverwundung ihn ausdrücken ließ, das Mögliche und Uebermäßige gethan hat. Hiermit war

die Rechnung erschöpft, und wenn der Held nicht sofort sein Leben selbst endigte, zum wenigsten den frisch ersiegten Herzogshut als für ihn jetzt sinnlos und vorwurfsvoll, aus den Händen warf, machte er mit jedem Fortleben, jedem Behaupten seines Anspruchs die Katastrophe zur Lüge, seine Verzweiflung zur Phrase, sich zum prosaisch-geflickten Helden. Nur als solcher tritt er in der Schlußscene mit Verrina wieder auf, wie kolossal auch die fürstlichen Beglückungsplane seien, mit welchen er sich tröstet will. — Aber auch wenn wir vergessen, daß die Katastrophe schon da war, liegt eine zweite Ursache, warum der Schluß ohne Wirkung bleibt, in ihm selbst, in der ganz abstrakten Natur seiner Motivirung.

Der Republikaner.

Daß Verrina als genuesischer Patriot auf den Sturz der Doria drang, hatte seine Rechtfertigung im Drama an den Freveln des jungen Doria. Die Mißhandlung seiner eigenen Tochter fügte ein menschlich leidenschaftliches Motiv hinzu, das vielleicht überflüssig war. Der Gebrauch jedenfalls, den der Alte davon machte, daß er durch den Bannfluch, den er selbst auf sein Kind legte, sich und seine Freunde zur Beschleunigung der Befreiungsthat nöthigte, ließ uns seinen Patriotismus mehr lyrisch hyperbolisch als mit bestimmtem Gehalt und Thatverstand ausgerüstet erscheinen. Nun aber dem Fiesco gegenüber gibt er sich vollends als ganz abstrakten Republikaner zu erkennen.

Er achtet den Fiesco hoch: „Nie schlugen zwei größere Herzen zusammen!“ sagt er in der letzten Umarmung. Er liebte ihn einzig: „Das Menschengeschlecht, dreifach genommen, wird, sagt er, den Platz in seiner Brust nicht mehr besetzen, den Fiesco räumt.“ Seiner Gewohnheit entgegen weint er, seinem Grundsatz entgegen kniet er vor Fiesco; aber da dieser Fürst bleiben will, muß er ihn in's Wasser werfen.

Das wirkliche Genua — dies haben wir gesehen — dessen 160
Freiheit bloß Parteienschwankung war, konnte keinen solchen Republikaner erziehen. Der Dichter selbst hat es nicht dahin idealisirt, daß er uns in seinen Bürgern jenes durch organische

Ordnung auf das Gemeingefühl gegründete Selbstgefühl zeigte, dessen Gewöhnung jedem Einzelherrn widerstünde. Vielmehr hat er uns alle Klassen haltungslos genug geschildert. Es hat also keinen Sinn, daß Verrina den Freund einer Freiheit opfert, die gar nicht vorhanden ist, einer Gleichheit, die nie gegeben war, einer Republik, die er hiermit nicht, und überhaupt nicht herstellen kann. Denn die Republikaner fehlen, ja den etwa einzigen echten, seinen Eidam, hat er selbst in's Königreich Frankreich, nach Marseille fortgeschickt. Und so ist seine Grille dramatisch ebenso zufällig als das abrutschende Bret nach der wirklichen Geschichte. Der Poet greift idealistisch ein.

Also finden wir am Ende des Ueberblicks von Schillers Verwendung der Geschichte uns auf den Dichter selbst, auf seine Subjektivität zurückgetrieben. Kein Wunder. Nicht älter als der junge Fiesco bei seinem kecken Aufruhr war Schiller selbst, als er diesen Stoff aufnahm. Das Jugendwerk spiegelt uns die Stufe seiner Entwicklung.

III. Die Form.

Für's Erste können wir im Fiesco die Hauptvorbilder des jungen Poeten gar wohl bemerken. Im Ganzen verleugnet zunächst sich nicht die Bewunderung, die ihm schon in der Carlsschule die erste Bekanntschaft mit Shakespeare einflößte. Das Pittoreske in der Scenenanlage, der muntre Rhythmus in der Handlungsfolge, die Ironie, die neben das Pathetische das Komische stellt, und die Versuche, in Dialog und Sprache zwischen tropisch-farbenreiche Oeffnung des Innern auch die umschlagenden, abbrechenden unwillkürlichen Ausdrücke des Momentanen zu bringen — diese Formen, die wir so zusammen in keinem gleichzeitigen deutschen Produkt erstrebt sehen, verrathen den praktischen Eindruck des Britten auf den angehenden Dramatiker. Andre Partien, wo eine indirekte Gedankenmittheilung an einem idealen Mittel, einem Apolog, einem Bilde witzig argumentirt,
161 um desto überraschender sich errathen zu lassen — wie Fiescos Abfertigung der aufruhrlustigen Nobili durch die Hinweisung

auf die mediceiſche Venus, ſeine Bearbeitung der Volksmänner durch die Thierfabel, die Art, wie ſeine Freunde mit dem Römergemälde ihn ausforſchen und ſich von ihm überboten ſehen — werden wir wohl nicht mit Unrecht von dem Einfluſſe Leſſings herleiten. An einer Stelle kommt auch unverkennbar die Begeiſterung zu Tage, mit welcher bezeugtermaßen der Carlsſchüler von der biderben Kraft in Goethes Götz erfüllt worden war. Dem verwandt in Sinn und Ton iſt die ehrliche, kurzangebundene Thatkraft der deutſchen Leibwache, die Schiller dem Doria leiht; und wenn auf Calcagnos Anruf: Was gibt's da? die Antwort ſchallt: Deutſche Hiebe! klingt das wie mitten aus dem Götz. Freilich dieſe guten Intentionen auch der Form, wie der Charakterentwürfe, ſind überwuchert von einer undramatiſch in's Erhabene, Lyriſch-Unendliche ſpringenden Diktion, bei der man ſich der früheren Stimmung erinnern kann, in welcher der Jüngling für Klopſtock ſchwärmte; und die überhetzten Affekte mit ihren Kraftausdrücken gemahnen an Schillers Landsmann Schubart und ſeine Feuerwerkerſprache. Dieſer Widerſpruch jedoch, daß der junge Dichter ſich ſeinerſeits bedacht zeigte auf Naturwahrheit und Weltverſtand, andrerſeits in's Ueberſchwängliche ſchweifte und in's Plumpe fiel, hängt mit dem ganzen Boden ſeiner Geburt und erſten Entwickelung zuſammen.

Bildungswiderſprüche.

Als Schwabe gehörte Schiller dem deutſchen Stamme an, wo die Bruſtſtimme und die ſchwere Zunge vorherrſcht, das Aufrichtige, herzlich Zuthuliche gäng und gebe iſt, das Gerade, Offne bis zum Plumpen und Breiten gilt, hingegen Eleganz der Sprache und des Benehmens leicht für Affektation genommen wird.

In dieſer Stammesart kam Schiller her, ward aber durch die Aufnahme in die Carlsſchule einer entgegenlaufenden Reglementsetikette eingezwängt und mit einem Fürſten und Hof in Berührung geſetzt, der ganz andre Prätenſionen machte. Der Herzog Carl ſuchte ſich und ſeiner Umgebung den Anſtrich ſeiner franzöſiſcher Bildung zu geben; voll perſönlicher Eitelkeit wollte er ſtets impoſant und frappant erſcheinen, und aus ſeinem Zirkel

162 sollten ihm Ehrfurcht und Hingebung mit Feierlichkeit und geistreicher Erregtheit entgegentreten. Durch sein Absehen, die Eleven für eine vornehme Weltrolle zu bilden, durch seine Besuche, Gespräche und Richtersentenzen in der Anstalt, das Prunken mit ihr vor hohen Gästen, Hereinziehen der Schüler in seine Hoffeste und Gebrauchen derselben als Ministranten des Weihrauchfasses in Geburtstagsreden, wie deren auch Schiller halten mußte — durch alles das erstreckte der Herzog die Forderung des Pompösen und Brillanten auf den Ton und die Leistungen der Carlsschule. Noch in der vorigen Generation der Würtemberger war alten Herren und Damen, die in jener Atmosphäre aufgewachsen, die angeartete Neigung zur süblimen Phrase häufig anzumerken.

Der junge Schiller, dessen Seele, mit ihrem angebornen Zuge zum Großen, aus der Volksart den Anspruch auf eine volle und offene Brust angenommen hatte, ward unwillkürlich auch in diesen weltmäßigen Anspruch auf imposanten Geist und Ausdruck hineingezogen und selbst im Widerstreben der Ehrlichkeit und des Ungeschicks mit diesem höher gespannten Ton betheiligt. Diese Doppelforderung konnte zunächst nur eine unharmonische Rhetorik erzeugen.

Noch größer aber wurde der Widerspruch, als das erwachende ethische Gefühl des Jünglings auf den Gehalt und Kern beider, des warmherzigen Volkstons und des erhabenen Hoftons drang. Die Volkssitte hatte zur Grundlage den dogmatischen Protestantismus in seiner ganzen Strenge mit Verwerfung der Natur, Gebot der Heiligung, Furcht ewiger Höllenpein. Diesem Rigorismus gegenüber war der Hof ein Abgrund von Frivolität. Herzog Carl hatte eine bübisch muthwillige und höchst schwelgerische Jugend hinter sich; seine erste edle Gemahlin war aus Abscheu vor ihm geflohen, die zweite hatte er einem seiner Edelleute entführt und neben einem reichen Wechsel mit Maitressen oft die Reinheit bürgerlicher Häuser entweiht. Während er so daheim und auf Reisen schwelgte, seine Lustschlösser mit italienischem Luxus baute, seine Kapelle und das Ballet mit Virtuosen besetzte, die ungleich höher als seine Minister im Sold standen, mußten ihm hierzu Täuschungen der Landstände und Unterdrückung der-

selben, Aufschub und Vorenthalt von Dienergehalten, Soldatenlieferung an's Ausland und offener Verkauf der Staatsämter die Mittel schaffen. Wenn schon mit den Jahren sein Uebermuth sich gemäßigt hatte und mehr Oekonomie, beziehungsweise 163
Geiz neben den Luxus getreten war, auch der Bau seiner Residenz und des Landgutes Hohenheim, sowie die Akademie für Wissenschaft und Kunst ihre nützlichen Seiten für das Land hatten, so war doch der Sittenverderb durch Mißbrauch und Verführung, Nachahmung und Schmeichelei fühlbar genug und erhielt mit des Herzogs neueren Affektationen von Väterlichkeit, Erziehungsweisheit, Halten auf orthodoxe Frömmigkeit noch einige schlimme Farben mehr. Die Spuren schnödester Tyrannenwillkür gegen Einzelne waren noch nicht verwischt. Durch Parade schien der Druck, durch Bildungsglanz die Sünde, durch Tugendanstand die Lüge hindurch. Es war ein arger Contrast zwischen der landesüblichen Glaubenszucht und dieser geschminkten Fäulniß in Staat und Gesellschaft.

Nach beiden Seiten kämpfte Schillers junger Geist. Obwohl er sich mit Hilfe Voltaires und philosophischer Studien aus der Enge der einheimischen Dogmatik herausarbeitete, hingen doch erstlich formell ihre Schemata seiner Einbildung noch an: weshalb wir z. B. in seinen Jugendgedichten jeden Augenblick bei jüngstem Gericht und Weltenbrand, Seraphs und Teufeln ankommen; sodann positiv gab er noch weniger die Forderung religiöser Gesinnung auf. Um so streitender war gleichzeitig seine Stellung zur prätensiösen akademischen und raffinirten Hof-Bildung. Einerseits empörten sich Natur und Wahrheit in ihm dagegen (daher die cynische Derbheit und auftrumpfende Plumpheit z. B. in der Dedication, der Vorrede und mehreren Gedichten der Anthologie), andererseits blieb er selbst in seiner Topik und Rhetorik von diesem Vornehmthun, dieser Phrasenerhabenheit und falschen Eleganz angesteckt. Dazu nun der Kampf seiner schuldigen Dankbarkeit und Pietät für den Herzog gegen den Haß, den die Zweideutigkeit des Herrn, die pedantische Erziehung, die gebotene schmeichlerische Unterwerfung ihm einflößte, und der sittliche Zorn, welchen ihm zwischen dem Predigen hier einer

nur zum Himmel gerichteten Frömmigkeit, dort dem Schein und Ruhme von hochfürstlicher Weisheit und Regierungsblüthe der Durchblick auf den niederträchtigen Zustand des Rechts und der Sitten erregte. Hieraus läßt sich nicht allein das grell contrastirte Drama der Räuber und das Motto auf dem Titel: In tyrannos, sondern auch das begreifen, daß die schwunghafte
164 Anlage des Jünglings im Ueberspringen dieser Umgebung mit den ihr daraus anhängenden widersprechenden Anspruchsformen auf abstrakte Ideale gerathen mußte. Im Gegensatze gegen eine christliche Demuth, die auf Güte der Wirklichkeit verzichtet, und einen weltlichen Bund zwischen Gleißnerei und Willkür, wandte der junge Schiller seine Arroganz auf absolute Menschenwürde und Bürgergleichheit, wie er sie nur in Einbildungen der Vergangenheit oder Zukunft finden konnte. Römergeschichten und die Biographien des Plutarch wurden seine Lieblingslektüre. Und über seinen wilden Räubern schweben, in den eingemischten Gesängen aufdämmernd, die Heldenideale des Hektor im Abschied und jener noch im Schattenreiche sich ehrenden und scheidenden zwei stolzesten Römer, des Brutus und Cäsar. Diesem Idealismus der Menschenwürde und freien Thatkraft kamen gleichzeitig noch andere Eindrücke entgegen.

Aeußere und innere Einflüsse.

Nach Rousseaus Tod im Sommer 1778 mehrten sich deutsche Aufsätze über seine Ansichten und Schicksale. Schiller las, daß Rousseau schon im neunten Jahr den Plutarch auswendig gewußt, daß er als Mann geurtheilt, nur die Geschichte der Freistaaten verdiene erzählt zu werden, weil nur da sich eigne Charaktere hervorthun, daß er gestand, gegen hohen Rang eingenommen zu sein, weil von solchem sich der Geist der Unterdrückung nicht trennen lasse, daß er Akademien für unnütz erklärte, von der modernen Cultur überhaupt das Elend und die Verderbtheit seiner Zeiten herleitete und in die Herstellung freier Natürlichkeit und ursprünglicher Gleichheit das Heil setzte. Dies und mehr stimmte auffallend zur Gedankenrichtung des jungen Dichters: die Räuber bieten gar manche Parallelstelle zu solchen Sätzen.

Wie sich diese in Schillers Empfindung durch den Blick auf die Verfolgung steigerten, die Rousseau erfahren, zeigt das Gedicht auf Rousseaus Grab in der Anthologie. Kein bloßer Uebermuth war das oft angeführte Wort Schillers in Bezug auf seine Räuber: „Wir wollen ein Buch machen, das aber absolut durch den Henker verbrannt werden muß"; er meinte ein Buch wie Rousseaus Emil, der von der Sorbonne verdammt, durch den Henker zerrissen und verbrannt worden war. Und so ließ er sich durch einen Wink dieses Gesinnungsverwandten auf den Fiesco führen. Noch bei dem Anschlagezettel zur ersten Aufführung des 165
Fiesco in Mannheim sagte Schiller in der von Dalberg gewünschten „Erinnerung an das Publikum", von seinem Helden wisse er vorläufig nichts Empfehlenderes, als daß ihn J. J. Rousseau im Herzen getragen. Dies bezieht sich auf folgende Aeußerung des Genfer Philosophen: „Plutarch hat darum so herrliche Biographien geschrieben, weil er keine halbgroßen Menschen wählte, sondern große Tugendhafte und erhabene Verbrecher.[1]) In der neuen Geschichte gab es einen Mann, der seinen Pinsel verdient, den Grafen von Fiesque, der eigentlich dazu erzogen wurde, sein Vaterland von der Herrschaft der Doria zu befreien. Immer wies man ihn auf Genuas Fürstenthron hin; in seiner Seele war kein anderer Gedanke, als den Usurpator zu stürzen." Daß diesem Stoffe Schiller schon vor seinem Austritte aus der Akademie nachsann, beweist eine Hinweisung auf Fiescos Charakter in der Abhandlung, die Schiller zur Abgangsprüfung verfaßte, worin er beispielsweise sagt: „Doria hatte sich gewaltig geirrt, wenn er den wollüstigen Fiesco nicht fürchten zu dürfen glaubte." Nach dem Austritt gegen Ende 1780, wo den Dichter sein Freund Scharfenstein als frisch eingekleideten Regimentsarzt wiedersah, war (erzählt Scharfenstein) sein Fiesco schon halb fertig. Gemäß der Ideenassociation, unter welcher dieser zweite dramatische Vorsatz er-

[1]) Man vergleiche die Selbstkritik Schillers über seine Räuber im Würtembergischen Repertorium der Literatur 1782 St. 1 Nr. 9: „Rousseau rühmte es an dem Plutarch, daß er erhabene Verbrecher zum Vorwurf seiner Schilderung machte."

wuchs, war es wieder auf ein Bild von Charakterkraft, das dem entarteten Zeitalter entgegenflammen sollte, auf ein (wie der Titel sagt) republikanisches Trauerspiel abgesehen.

Die Zustände des Dichters im nun beginnenden und dem nächsten Jahre, in dessen Spätherbst Fiesco den Schluß erhielt, mehrten diese antithetische Spannung. Den ersten Freuden des freieren Lebens in Freundschaft und in der Neigung zur poetisch verklärten Laura traten die täglich lästige Dienstuhr und die Unzulänglichkeit der Gage, den ersten Autorfreuden im Selbstverlage der Räuber und der Anthologie die Schulden von diesem Verlagsgeschäft gegenüber. Zwischen den heimlich von ihm besuchten beiden ersten Aufführungen seiner Räuber zu Mannheim
166 im Januar und im Mai 1782 und den Triumphen und Hoffnungen, welche die ungeheure Wirkung ihm gab, steigerten sich des Herzogs Warnungen und Verweise bis zum entschiedenen Verbot, künftig Anderes als Medizinisches zu schreiben; bald, nachdem die zweite dieser urlaublosen Reisen nicht verborgen geblieben, zum vierzehntägigen Arrest, Untersagen jeder schriftlichen Vorstellung an den Herzog und Bedrohen jeder ferneren Poeterei mit Festungsstrafe. Unter solchem Feuer- und Wasserwechsel — während im Arrest der Plan zu Kabale und Liebe keimte — gedieh Fiesco bis an den fünften Akt. Dann also gegen Septembermitte Schillers Entweichen nach Mannheim, und nach vergeblichem Bittschreiben an den Herzog um Aufhebung des Poesieverbots, das Ansuchen um Unterstützung bei Dalberg, welche dieser von der Vollendung des Fiesco abhängig machte. So endlich in der geklemmtesten Lage in dem trübseligen Wirthshaus zu Oggersheim neben der Erstabfassung von Kabale und Liebe der Abschluß des Fiesco im Oktober und Novemberanfang 1782. Bekanntlich ließ 14 Tage nach der Einreichung auf zwei Briefe Dalberg Schillern sagen, da Fiesco ohne neue Umgestaltung nicht für die Bühne tauge, könne ihm auch nichts dafür angewiesen werden. Schwan aber nahm das Stück in Verlag, und während das Honorar Schillers Lösung aus den nächsten Verbindlichkeiten und Reise nach dem Asyl Bauerbach möglich machte, wurde das republikanische Trauerspiel im Winter in

der Gestalt gedruckt, die es in allen folgenden Ausgaben behalten hat.[1])

Jene Lebenscontraste anreizender und niederschlagender Art während der ganzen Entstehungszeit des Fiesco machen nächst den widersprechenden Elementen von Schillers Jugendbildung das Gespreizte und Gewaltsame im Tone dieses Drama sehr begreiflich. Neben seinem frühen raschen Ruhm die Versiegelung seines Mundes durch den Gebieter, und bei der Aussicht auf eine 167
glänzende Berufsbahn die bänglich-ärmliche Augenblickslage mußten den bereits entwickelten praktischen Idealismus des Jünglings noch mehr schrauben. Darum ist nicht wahrscheinlich, was gewöhnlich erzählt wird, daß er dem Ende des Gedichts erst nach vorgängiger Unschlüssigkeit, nur um den undramatischen Zufall zu beseitigen, diese Gestalt gegeben. Vielmehr war ihm gewiß Verrinas Charakterfigur ursprünglich mit jener des Fiesco aus seinem Idealschema von Männergröße emporgestiegen. Die Freundschaft und der Gegensatz dieses unbeugsamen Republikaners mit dem Helden, der herrschen will, weil er herrschen kann, — was ist es anders als in einem moderneren Costüm die Antinomie von Brutus und Cäsar, wie sie schon jenes den Räubern eingeflochtene Lied aufstellte? Diese beiden Heroenformen standen auf der Höhe von Schillers Einbildung: der Freie, der sich durch seine Charakterstärke Alle unterwirft, und der Freie, der keine Unterwerfung ertragend jede Uebermacht rächt, Beide sich die Verwandtesten in Größe (wie Verrina und Fiesco einander gestehen) wie Cäsar den Brutus Sohn genannt, Brutus nur sich dem Cäsar gleich gefunden, Beide unversöhnlich durch Größe, wie

[1]) Zwar hat Schiller, nachdem Dalberg einigermaßen reumüthig sich ihm wieder genähert und ihn abermals nach Mannheim gezogen hatte, für die erste Aufführung des Fiesco (17. Januar 84) eine Umarbeitung mit dem (auf Dalbergs Drängen) dahin geänderten Schlusse gemacht, daß Fiesco dem eroberten Herzogshut aus Edelmuth entsagt und zwar auch in den Wellen endigt, aber nicht durch Verrina. Dies Theaterexemplar aber ließ er nie drucken. Und bloß die unbedeutende Aenderung einer einzigen Scene im letzten Akt, von Schiller in Leipzig für das dortige Theater 1785 gemacht, ward in späteren Ausgaben nebeneingeschaltet.

Verrina den Freund nicht umlenken und nicht verschonen kann, und der Römer sagt: „Wo ein Brutus lebt, muß Cäsar sterben; Geh du linkwärts, laß mich rechtwärts gehn.“ So hatte sich's wohl der junge Dichter als erhabenste Offenbarung des Menschheitsrechtes gedacht, wenn er seinen Helden mit allen Ueberwindungskräften und Fürstentugenden schmücke und dann doch von dem unbestechlichen Vertreter der allgemeinen Menschenwürde richten lasse. Die sklavenmäßige Behandlung, die er selbst während der Ausführung des Gedichts erfuhr, mag für sein Gefühl Verrinas absolute Verwerfung der Fürstenarroganz und Fürstengroßmuth pathologisch doppelt bedeutend gemacht haben.

Freilich ein zu negatives Ideal, um als Abschluß eines Lebensgemäldes Wirkung zu machen. Denn daß kein Größerer da sei, gibt ja dem Leben noch keinen Werth, der Gesellschaft noch keinen Gehalt, und nicht in der unmöglichen Gleichheit, sondern darin liegt die Freiheit, daß die menschlichen Kräfte sich entwickeln können in ihrer natürlichen Ungleichheit, ohne einander zu ersticken, in ihrer vernünftigen Gegenseitigkeit, um einander zu erfüllen und zu erheben.

168 Keim der Größe.

Diese wie sehr auch abstrakten Ideen der Selbstbestimmung über oder in der Gesellschaft waren gleichwohl bei dem jungen Schiller keine Tiraden, sondern in ihm persönlich wahr, der Keim seines Berufes zum dramatischen Dichter, der extreme Anfang jener Macht, mit der er seine Nation ergriffen und zur Anschauung des Großen getragen hat. Seiner Natur war das Niedrige fremd, Mißbrauch der Macht gegen die Schwäche verhaßt, energische Wirkung in's Allgemeine sein Lebenstrieb. Er nahm die Erhebung über den Staub und unendliche Bestimmung, die man seiner Jugend predigte, ernstlich, und nahm ernstlich die Schattenlinien von Ambition und Ehre, die das paradirende Wesen seines herzoglichen Erziehers um ihn her warf. Er wandte sie auf die Gesellschaft und fand dieselbe unehrlich und mißhandelt, auf seine eigne Stellung und fand sie unwürdig. Die Möglichkeit, beide zu entstricken, war sein Anliegen. Konnte

sie ihn zunächst auch nur in der Einbildung phantastisch und poetisch beschäftigen, so war er doch zum wirklichen Kampfe begeistert. Nicht nur, daß er sich selbst seinem Despoten entzog, nicht nur, daß er die Geister aufrütteln wollte durch die wilde Zeichnung der Gesellschaftsverderbniß in den Räubern, die grelle Schilderung von theilweise der wirklichen Zeitgeschichte entnommenen Regierungssünden und Hofintriken in Kabale und Liebe, und durch Gegenbilder heroischer Politik im Trauerspiel von Genua: er dachte auch für sich an eine Weltrolle, die er sich nicht klein zumaß. „Wäre Schiller, sagt sein Jugendfreund, kein großer Dichter geworden, so war für ihn keine Alternative als ein großer Mensch im aktiven öffentlichen Leben zu werden, aber leicht hätte die Festung sein unglückliches, doch gewiß ehrenvolles Los werden können.“ Schiller selbst, noch nach seinem zweiten Aufenthalt in Mannheim, als er mit dem nachher unausgeführt gebliebenen Vorsatze, die Rechte zu studiren, nach Leipzig aufbrach, gab sich beim Abschied mit seinem Freund Streicher das Wort, nicht eher wollten sie einander schreiben, als bis Streicher Kapellmeister sei, er — Minister. Nüchterne Erfahrung lächelt über diese Zuversicht, die ihr knabenhaft scheinen kann. Denkt man aber, wie wenig ihm bisher das Leben geschmeichelt hatte, wie mühsam er sich durchschlug und zur Zeit nichts war als weimarischer Titularrath und Herausgeber einer 169
schwach lohnenden Zeitschrift, so deutet das unveräußerliche Selbstvertrauen mehr auf eine seltene Kraft. Und daß er in diesem Anspruch selbst sich nicht gerade überschätzte, dafür kann das Urtheil von Goethe angeführt werden: immer erscheine Schiller im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur und sei so groß am Theetisch, wie er es im Staatsrathe gewesen sein würde. Freilich hat das Leben jenen Anspruch widerlegt und Schillern auf der Bahn bloß idealer Thaten erhalten. Aber gerade um ihn zu dem mächtigen Dichter, der er wurde, zu machen, war diese Absicht auf die praktische Welt, dieser Sinn für die Reize und Bedingungen des Wirkens im Staate, dies Interesse an den Triebfedern und Mitteln des handelnden Lebens erforderlich. Und es gehörte ebenso dazu, daß er die Versuchungen des Ehr-

geizes und die Möglichkeit überlegener Benutzung der Schwächen Anderer zur Geltendmachung des eignen Willens nicht bloß theoretisch betrachtete, sondern im eignen Busen empfand und unter Begehren und Hoffen mit der Wärme einsog, die dann der dichterischen Abstrahlung zu gut kam. Allerdings war seinem auslangenden Jugendgemüth auch die Absicht einer Befreiung durch List, einer Erhebung durch das Uebersehen und Bemeistern Anderer nicht fremd. Daß er früh beachtete, wie Klugheit der Uebermacht beikommen könne, zeigt schon die Wahl und Ausführung seiner akademischen Austrittsabhandlung, wenn man wahrnimmt, wie sie den Herzog durch feine und günstige Anwendbarkeit auf ihn einzunehmen geeignet war. Einen andern Beweis gibt jener Brief Schillers an Dalberg, worin er ihn bat, beim Herzoge dafür einzukommen, daß ihm eine Zeit lang in Mannheim zu praktiziren erlaubt werde, und Dalbergen die vorzubringenden Gründe mit sicherer Berechnung auf des Herzogs Eitelkeit und Vorurtheile bezeichnete. Aehnlich waren die Selbstkritiken seiner Räuber und seiner Anthologie, ohne daß er darin der eignen Schwächen schonte, auf Empfehlung seiner Bestrebungen und Erwärmung des Publikums, und gegenüber polizeilichen Augen auf Verdeckung und Wendung der verfänglichen Seiten zweckmäßig gestellt. Man kann füglich sagen, sein politisch herrschgieriger Fiesco war ihm selbst nicht weniger wahlverwandt, als sein Tyrannenfeind Verrina, und er kämpfte zwischen beiden Anziehungen.

Aber das eben unterscheidet Schillers Anspruchsfülle von andern Poetenprätensionen, daß er an nichts Anderem dichtete und seine Kräfte versuchte, als was in seiner eignen Brust aufstrebend zugleich Bedeutung für das wirklich Allgemeine hatte. So suchte er nun weiter in seinem Carlos an dem unglücklichen Königssohn die Leidenschaften seines Jugendenthusiasmus und ihre Läuterung, an Philipp die Einsamkeit des absoluten Monarchen, die Zerstörung all seines menschlichen Glücks durch die Forderung des Alleinwillens, und an Posa das Ideal einer befreienden Politik darzustellen. Während Uebersleiß diese Arbeit ausdehnte und seine inzwischen fortschreitende Entwicklung ihre energischen

Scenen aus den Fugen trieb, blieb Schiller in seinen Erzählungen (dem Verbrecher aus verlorner Ehre, dem Spiel des Schicksals, dem Geisterseher) durchaus dem Dringen auf die Grundwahrheiten des praktischen Lebens und Grundgebrechen der Zeit getreu mit dem Scharfblick auf die Consequenzen des Sittlichen und Rechtlichen, der Gewalt und Willkür, der Selbstbestimmung und der Verstrickung in geistige Unfreiheit. Ihn brachte der fortwährende Druck der Armuth nicht aus dem Gleise seines Berufs; sein Uebergang zu geschichtlichen Studien, zu aufrollenden Darstellungen großer Kämpfe, dann zu einer Philosophie, die alle Ueberzeugungskraft auf die praktische Vernunft concentrirte, war nur die Vollendung dieser gründlichen Vorbereitung zum dramatischen Dichter großen Stils und zum Priester edler Erhebungen in einer neuen, herrlichen Lyrik. Die kühnen Ansprüche seiner Jugend hat er in einem reineren Sinne mit diesen Schöpfungen seiner männlichen Meistertage, diesen großen Tragödien und charaktervollen, anschauungstiefen Lehrgedichten erreicht, die nur aus deutschem Ideenleben und deutscher Willensernstlichkeit emporsteigen konnten. Er hat damit in's Allgemeine gewirkt nachdrücklicher und dauernder als ihm irgend eine weltlich-politische Rolle gestattet hätte. Die Vorsehung für unsere Nation hatte es gefügt, daß Schiller die Werke seiner Reife mit all der veredelnden Begeisterung, die sie weckten, mit dem Stolz auf die Herrlichkeit unsrer Sprache und Bildung, den sie geben mußten, aufstellte gerade unmittelbar vor jenem Falle Deutschlands unter Eroberung, von dem sich aufzuraffen ein gestärktes nationales Selbstgefühl nöthig war.

VIII.

Joſeph Freiherr von Eichendorff.

(Wiener Jahrbücher der Literatur 1836 LXXV S. 96—139. LXXVI S. 58—102.)

An einem lichten Herbſtmorgen eine Spätlerche hören, ihr mit den Blicken über die Stoppeln empor nachfolgen, wie ſie ſich immer höher am eignen Jubel hinaufſpinnt, erregt ein heiteres Verwundern gemiſcht mit Wehmuth und Erinnerung, weil von der ſchöneren Jahreszeit, die aus dieſer Stimme ſpricht, eben dieſe Stimme der letzte Reſt iſt, die einzige Wirklichkeit deſſen, woran ſie mahnt. Der Herbſt hat auch ſeine Schönheiten, aber von jener grünen Saat iſt er entblößt, aus welcher dieſe Lerche mit ihren erſten Liedern aufſtieg, und das Jugendfeſt des Jahres, von dem ſie im Glanz des Morgens noch kühn erzählt, iſt unter ihr erloſchen.

97 Dieſer Stimmung möcht' ich die Empfindung vergleichen, die bei Eichendorffs Gedichten mich befällt. Zwar der echte Dichter vergegenwärtigt immer Vergangenes, nicht gerade eine alte Geſchichte, aber etwas von dem, was jede Gegenwart bedarf, jede vorausſetzen muß, ohne es wirklich zu haben. Es iſt indeß noch eine beſtimmtere Vergangenheit, woran dieſer Dichter erinnert, iſt, wie geſagt, eine ſchöne Jahreszeit, die wirklich da war; ich weiß, was ich meine, wenn ich ſie den letztvergangenen Frühling deutſcher Poeſie nenne. In Eichendorffs Liedern,

in der blühenden Bewegung seiner Novellen lebt noch der frische Hauch, der Phantasieglanz dieser Tage, die so nah und doch so weit verschwunden sind; seine Dichtung, so reine Persönlichkeit sie athmet, ist zugleich Stimme jenes größern Chors, dessen unverabredete Harmonie zu Anfangs unseres Jahrhunderts eine allgemeinere Begeisterung verrieth; in den Ergüssen seiner Dichterseele fließen die Quellen dieses Geistes fort, aus welchen in der vorigen Generation unsere ganze Bildung sich verjüngt hat. — Und dieser Geist wäre verschwunden? Aus der Welt gewiß nicht; aber aus der Tagesordnung, der Sitte, der Literatur muß er wohl verschwunden sein, ist anders die Bemerkung richtig, daß vor einigen Jahrzehnten die Muse der Poesie vorn an der Spitze aller ihrer Schwestern ging, und jetzt hinter den andern, hinter der Wissenschaft, den Studien ausländischer Literatur, der Historie, ja der Tageschronik schmiegsam und ohne Glorie nachfolgt. Es war von jeher so: die Blüthe des Jahres muß der Frucht weichen. Der Wechsel ist nothwendig, die Frucht ist nützlich: nur sollte man sich nicht verhehlen, daß der Reichthum falber, zerstreulicher Blätter in der Fruchtzeit mit der Schönheit der Apfelblüthe nicht wetteifern kann, die fliegende Spreu der Tenne nicht mit dem durchsonnten Rauche des blühenden Kornfeldes.

Nicht anders ist Vieles, was unsern Vätern als beseelte Dichtung entgegensproßte, für die Gegenwart nur noch als Malz der Wissenschaft hingebreitet. Anderes, was die Gegenwart erzeugt, verräth in seiner spröden Gestalt, daß ihm die Sonne ferner, die Umgebung feindlicher ist und seine Blüthe nicht einmal eine nachfolgende Frucht bedeutet. Sehr Vieles erinnert durch losern Bau und laulichen Duft an die Zwangswärme des Treibhauses. Es war von jeher so; aber die es erlebten, glaubten es nicht. So ward Griechenlands Dichtung in Rom zur Stilübung; aber Properz rief aus: Cedite Graeci! Nescio quid maius nascitur Iliade. So erfuhr der Minnesang, wie Görres einmal sagte, seine Verholzung in den Meisterschulen; aber die guten Meister und Merker merkten es nicht. So verlor sich die französische Tragödie in Deklamation; aber Voltaire bewies, er 98
habe den Sophokles verbessert. So ist jetzt die Blüthe der

Romantik — Romantik? Hier find' ich Anstoß bei Vielen; deſſen bin ich gewiß. Zuvörderſt, wenn ich die romantiſche Poeſie über die gegenwärtige ſetze, wird man mich für einen grämlichen alten Herrn halten. Allein ich ging noch in die Schule, als bereits Walter Scott der deutſchen Phantaſie einen Straußenmagen angebildet, auch noch als Lord Byron die Empfindung an die heißen Bäder und das Sodawaſſer gewöhnt hatte, womit er — laut ſeinem Tagebuche — die Wildheit ſeiner begabten Natur zur Weichheit extenuirte; und als ich zu ſtudiren anfing, war es in Deutſchland ſchon Mode, von Victor Hugo den Liqueur-Champagner, den er ſo umſtändlich vor des Leſers Augen bereitet, ſo ſorgfältig die Kohlenſäure bindet, hinzunehmen für neue Romantik. Alt kann ich alſo nicht ſein; aber man laſſe mich einmal grämlich ſein, man laſſe mich einige, wenn immer ſchneidende, Antitheſen hinſtellen und ſehe zu, ob die Literärgeſchichte mir die Beweiſe verſagt. Dieſe Antitheſen könnten etwa ſo lauten: Jene ſogenannten Romantiker, die jetzt im Schatten ſtehen, ergriffen die Zeit und ſie verwandelte ſich ihnen in die Geſchichte: unſere gegenwärtigen Dichter ergreifen die Geſchichte und ſie verwandelt ſich in ihre Studirſtube. Jene Romantiker ergriffen die Natur und ſie verwandelte ſich ihnen in Dichtung: die Gegenwärtigen ergreifen die Dichtung und ſie wandelt ſich in ein naturhiſtoriſches Experiment. Jene ergriffen die Thorheit des Augenblicks und ſie wurde zum heitern Märchen: dieſe greifen das Märchen auf und es wird zur Biographie ihrer Proſa. Jene ergriffen den Ernſt und er enthüllte ſich und war derſelbe Glaube, der die Blüthen aller Jahrhunderte geſchwellt, die Blüthen hatten: dieſe gebrauchen den Glauben und er wird zu einem Mittel augenblicklichen Genuſſes.

Dieſe Sätze ſind hart; und nicht ſo ſchroff, wie in ihnen, liegt vor den Augen der Welt der Abſtand, den ſie ausſprechen; allein die Vermittlungen, die den Abſtand auszufüllen ſcheinen, liegen außerhalb der Poeſie in Bildungszuſtänden, welche die Kritik des Schönen nicht anerkennen kann, und doch werden ſie unter dem Namen der Kritik ſo häufig geltend gemacht, daß die entgegentretende Hervorhebung des reinen Gegenſatzes nicht un-

gerecht sein kann. Es sei vergönnt, auf die Thatsachen hinzuweisen, von welchen sie bekräftigt wird.

Jene zurückgesetzten Dichter ergriffen die Zeit und sie verwandelte sich ihnen in die Geschichte. — Arnim z. B., als er 1808 und 9 seine Trösteinsamkeit und den Wintergarten dem damals gebeugten Deutschland bot, was anders war die Seele 99
dieser schönen Gaben als die innigste Theilnahme an der Gegenwart, der Schmerz der Zeit, dessen ganzes Dunkel der Tiefsinn des Dichters in sich gesogen hatte? Dieses Dunkel aber der Gegenwart weitete sich nach dem Maße seines Geistes zu einem schattenden Gezelt, ein stiller Garten wuchs darunter empor, und in seinen Gängen traten dem Dichter sinnvolle Räthsel, prophetische Phantasien auf, Geister der näheren und entfernten Vergangenheit, wahre Bilder der Geschichte, verschiedenartig an Jahren und Sitten, an Rede und Geberde, und doch verkörpert auf einem und demselben Grunde bewußtvoller Betrachtung, wo sie sich erklärten und einander ablösten. Nicht, wie unsere unerfahrene Jugend, warf sich dieser Dichter zum Dollmetscher der Zeit auf, sondern indem er die Zeit meinte und mit seinen Augen hinausblickte auf die Winterflur der Gegenwart, besprach sich seine Phantasie mit der Geschichte, die Geschichte steuerte aus ihrer Chronik Gaben für jegliches Bedürfniß, die Phantasie flocht ihre Sinnspiele ein, und der Dichter schloß heiter mit einer prophetischen Anschauung von der Geburt der Zukunft. Unter den Historiographen sind wohl nicht viele, die in dem Drudenfuß der Quellenkritik und Standpunkte so viel wahre Geschichte gefangen haben, als hier auf dem schwarzen Spiegel einer trauernden Dichterphantasie hervortritt. In denselben Jahren 1808 und 9 hatte das energische Gemüth des Heinrich von Kleist, in seinem tiefen Gefühl der Kränkung des Vaterlandes und in der treuen Hoffnung, die seine Oden an den Kaiser und den Erzherzog ausströmten, die Jugendthat unserer Ahnengeschichte, den Lebenskampf gegen die Römer wiedergeboren. Eine Tragödie von mächtiger Gestaltung, voll Charakterschärfe, voll des ächtesten Pathos. „Der heilige Zorn — sagt der geistreiche Biograph dieses drastischen Dichters — der heilige Zorn, wie er vielleicht

nur wenige Herzen begeisterte, sammt dem Gefühl der Noth und des Unglücks unseres Vaterlandes waren es, die dem Dichter eingaben, das großartige Gemälde der Hermannsschlacht zu entwerfen." Eben damals kam, von Jean Paul öffentlich begrüßt, Sigurd der Schlangentödter von Fouqué heraus. Fouqué zuerst hat unserm Volke seinen langvergessenen Stammmythus wieder vergegenwärtigt.[1]) Auch ihn den muschelfrohen Pellegrin trieb nur die Ahnung eines ernsten Kampfes, in dem alte Kräfte sich bewähren sollten, zurück durch die Geschichte bis unter den Baum der Sage. Hier konnte sich Schmerz, Sehnsucht, Muth, wie die Zeit sie erregte, ohne sie stillen zu können, austräumen in Riesenbildern, die das Menschengeschick in seinen Grundzügen abschatten. Es war zur selben Zeit, daß Friedrich Schlegel in Wien die kühnen Worte sang: „Der junge Löwe schlummert noch verborgen!" Und ebendort sammelten gleichzeitig in Eichendorffs Seele sich die Bilder seiner ersten größeren Dichtung, des Romans, den bei seiner späteren Herausgabe Fouqué „ein getreues Bild jener gewitterschwülen Zeit" nannte. Mit Recht; denn auch hier wird die Wirklichkeit in die Anschauung ihrer Gründe zurückgeleitet. Von den äußeren Zügen der Zeit sind freilich nur wenige aber tiefe in Eichendorffs Ahnung und Gegenwart verzeichnet. Bestimmte Geschichten der Vorzeit werden darin auch nicht erzählt; dennoch ist der Inhalt kein anderer, als das Ringen des frommen und tüchtigen Geistes, dessen vergangene Gestalt damals in die Erinnerung aller Begabten trat, mit den Widersprüchen der Gegenwart, nur übergetragen auf den blühenden Boden einer von Natur kindheiteren jugendlichen Phantasie.

Diese Beispiele gehören alle demselben kurzen Zeitraume. Sie könnten vermehrt werden. Sie beweisen, wie damals den

[1]) 1807 hat zwar von der Hagen seine erste Bearbeitung der Nibelungen, 1808 Wilhelm Grimm einen Aufsatz über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältniß zur nordischen herausgegeben: Bemühungen, die einen bessern Erfolg hatten, als die früheren redlichen Versuche, die von Bodmer ausgingen und von Joh. Müller gewürdigt wurden; allein die allgemeine Theilnahme trat sehr allmählich ein.

Dichtern, indem sie die Zeit ergriffen, nicht ihr oberflächliches Wesen, sondern die geschichtliche Grundlage zum Inhalt — die Sage, die nur die bedeutende Abbreviatur der Geschichte ist, zum Gegenstand — der Geist der Geschichte zum Geist ihrer Dichtung ward.

Soll ich nun den Revers zeichnen, wie unsere heutigen Dichter zur Geschichte kommen? Aber wer wüßte das nicht? Der Wagenfabrikant sagt: ich will einen Galawagen bauen, geht in aller Seelenruhe in seinen Schuppen, wählt das Eisenzeug, das Holzzeug, das Lederzeug und das andere Zeug; das wird zusammengewagnert, geschmiedet, gesattlert, gepoſamentirt; Stimmung braucht man hierzu keine, nur Material und Mechanik: so steht nach einigem Schweiß der preiswürdige Galawagen da. Unsere Dichter sagen: ich will einen historischen Roman von anno bis anno schreiben. Nicht daß ihren Geist gerade die Ideen bewegten, die sich in der erwählten Zeit ausgeprägt haben. Ideen braucht es nicht, sondern nur allgemeine Ansichten, die man gelernt hat: und die Geschichten sind gleichgültig, ob schottisch oder italienisch, aus dem 11. oder 16. Jahrhundert, nur kennen muß man sie als Material. Und solche Arbeit, von mechanischer Wahl, nicht von innerer Poesie ausgehend, soll dann doch ob- 101
jektive Poesie werden. Wodurch? Durch materielle Wahrheit; durch Fülle des Inhalts und Zweckmäßigkeit der Ausführung. O ja, die Anschaulichkeit und Erörterung, die auf diesem Wege entsteht, hat eine gewisse Analogie zur Gestalt der Poesie: nur daß sie von dieser selbst himmelweit verschieden ist. Es werden immerhin, je nachdem die Verfasser gebildet sind, erfahren, mit Einbildungskraft und Geschmack begabt, Werke von reichem Inhalt, verständige, interessante Bücher; nur keine Dichtungen. Und warum das nicht? Weil sie nicht aus Phantasie, nicht aus der Bildung und dem Nachsinnen eines Geistes, der sich selbst bedingt, hervorgeschaffen, sondern durch Construktion eines an sich bereits bedingten Stoffes fabrizirt sind. Ein gutes Fabrikat verachte kein Mensch, es gehört viel dazu, ein gutes Fabrikat zu liefern: aber das beste, wenn auch der Einbildung und des Verstandes, ist so wenig Poesie als ein sinnreiches Putzmöbel.

Die besten historischen Romane des neuern Geschmacks verhalten sich zu Dichtungen, wie Panoramen zu Gemälden. Geht in die Panoramen: aber sagt mir nicht, sie seien Schöpfungen eines Malergenies. Wer dies optische Schauspiel für echten Kunstgenuß hält, für den hat Raphael umsonst gemalt. Aber ein gutes Panorama ist vollkommner als die meisten jener Romane. Es läßt die mechanischen Bedingungen und Mittel, wodurch es wirkt, nicht bemerken: die Wirkung selbst tritt mit Eins, wie ein Zauber hervor. Das vermögen jene Romane nicht. Hier sehen wir nicht etwa bloß das Beschriebene, wir sehen die Beschreibung und müssen sie selbst mitmachen von A bis Z, müssen das Resultat sauer verdienen. Ein Charakter oder ein Turnier, ein Parteienverhältniß, eine Lokalität, oder was es sei, immer lassen es diese Erzähler auf dem Wege der Construktion und Definition, bald aus nebeneinandergesetzten Zügen, bald nivellirend und lavirend durch ein allmähliges Eingrenzen der Attribute entstehen. Diese Construktionslinien müssen wir nachziehen, sein Feld oder seinen Mann mit dem Poeten trianguliren und zuletzt so gut sein zu glauben, dies von uns selbst ausgerechnete Exempel sei lebendig. Walter Scott, der Vater dieser Methode, schildert manchmal eine Schöne nicht anders wie ein Zimmermeister die Trabeatur eines Dachstuhls: so stückweise schiebt und legt er die einzelnen Züge der Persönlichkeit zusammen. Es gehört wenig Scharfsinn dazu, um zu bemerken, wie oft er seine Charaktere auf ganz ähnliche Art aus einer Verbindung psychologischer Gemeinplätze mit physiognomischen erbaut, die nicht unrichtig sind, aber aller Tiefe der Individualität entbehren. Nur durch das unaufhörliche Hinhalten und Aufhalten des Lesers in äußerlichem, doch reich-
102 ausgeführtem Beiwesen aller Art wird ein Schein des Individuellen bewirkt. In diesem Aeußerlichen der Personen und Handlungen wird sinnlich Auffallendes und pathologisch Wirksames breit und stark angebracht und der Gegensatz dieser materiellen Fülle und Schwere mit der Einfachheit und Nüchternheit innerer Charakteristik erzeugt für die Leser eine abwechselnde Erholung der Einbildungskraft und des Verstandes. Der Verstand erholt sich bei den stets leicht faßlichen Charakterschilderungen und

Reflexionen von der Ermüdung, die ihm die Beschreibungen verursachen, die Einbildung erholt sich bei den letztern, die ihr mit Löffeln eingegeben werden, damit sie gern ruhe, wenn wieder die abstrakte, mitunter plumpe Charakteristik moralischer Persönlichkeiten und Gesinnungen eintritt. Man hat, nachdem der erste Enthusiasmus für Scott sich gesetzt hatte, wiederholte Klagen geführt, jeden Knopf müsse man sich auf dem Rocke seines Helden ausmalen lassen. Man hätte zugleich bemerken sollen, daß mit diesem Tadel nicht ein besonderer Auswuchs der Manier, sondern die ganze verworfen werde. Sie kann ohne diese Knopfbeschreibungen nicht sein. Die Zudringlichkeit der letztern ist es, wodurch sie die fehlende Energie innerer Anschauung compensirt. Die Ausdauer, womit sie der Erzähler durchsetzt, und seine Mechanik compakter Situationen, können allein verbergen, daß die Grundstimmung seiner Produktion eine ungeheure Gleichgültigkeit gegen alle ihre Gestalten ist.

Man wird einwenden, dieser Vorwurf treffe nur einzelne historische Romane, nicht die Gattung. Ihre Natur schließe eine tiefere Anlage und feinere Verwicklung, eine mehr schöpferische als beschreibende Darstellung mit nichten aus. Ich gebe dies insoweit zu, daß von den vorhandenen Werken dieser Art einige durch sinnvolle Wechselbeleuchtung der Charaktere tiefere Interessen anregen und mit einer gewählten Vertheilung des beschreibenden Elements eine größere Harmonie im Vortrag erreichen; und damit wiederhole ich meine Anerkennung fleißiger Talente, welchen eine vorhandene reiche Literatur mit Vorbildern in allen Arten dichterischer Charakteristik, allen Stilen lebendiger Erzählung an die Hand geht. Daß aber jene innere, durch ein wahres Gedicht hindurchwaltende Nothwendigkeit und jene geheime Seligkeit des Schaffens, welche sich in echten Dichterwerken, selbst durch die herbsten Stoffe und düstersten Töne hindurch, fühlen läßt, vermißt werde, auch in den besten Romanen dieser Schule vermißt werde, davon liegt der Grund zu sehr in der Natur der Gattung, als daß nicht auf diese selbst, wie sie vorliegt, der Vorwurf sich richten müßte. Was will diese Gattung überall? Eine Fülle von Geschichtlichem in seiner einstigen Wirklichkeit vergegenwärti- 103

gen; eine Fülle: daher die Ausdehnung, oft Vielbändigkeit der Produkte, die Mannigfaltigkeit der Personen, Lokale, Begebenheiten; eine Fülle von Geschichtlichem: daher die gesuchte Treue in allem was Costüm heißen kann, die mehr oder weniger offenen Einleitungen, Anmerkungen, Auseinandersetzungen bloß historischen, nicht poetischen Inhalts. Nun kann es wohl das ein und andermal sich treffen, daß eine originale Dichterphantasie in einem historischen Complex das findet, was sie will, und seinen Geist als den ihrigen, sein Bild in ihrem Bilde wiedergebiert. Es liegt aber nahe, warum dies nur selten sein kann. Darum, weil jedes Genie eminent individuell, andererseits jede Geschichte auch viel individueller ist, als daß man sich ihrer Wahrheit und Lebhaftigkeit mit jeder Stimmung oder gar ohne alle Stimmung bemächtigen könnte. Nun gar, daß die breite, sinnliche Entfaltung einzelner Scenen und Zustände einer Zeit, wie sie in dieser wirklich waren, in gleichem Maß und gleicher Folge, der Bewegung einer Dichterphantasie adäquat sei, dafür spricht ebensowenig innere Glaubwürdigkeit, als für die Hoffnung, durch Ausmalen und Staffiren des Ueberlieferten schon die wahren organischen Triebkräfte einer Geschichtsepoche zur Erscheinung bringen zu können. Nein, wenn einmal eine Dichterindividualität eingeht in den individuellen Geist einer Zeit, so wird ein drittes Individuelles entstehen, welches weder ein subjektiver Ausdruck des Dichters, noch eine Copie der Zeit sein wird. Das Aussehen der Zeit kann seine Züge so, wie sie in die Ueberlieferung hineinscheinen, nur behalten auf dem Grunde eines passiven secundär produzirenden, nicht eines mit freier Liebe wiedergebärenden Geistes. Dieser wird den Geist der einstigen Geschichte so in sich verkörpern, wie derselbe auf dem Boden der Phantasie sich gestaltet. Je gewisser es derselbe Geist bleiben wird, um so weniger wird er als Abschrift seiner einstigen Wirklichkeit erscheinen: weil er übersetzt ist in das Gebiet reiner Erklärung, und weil, übersetzt in andere Sprache, dieselben Gedanken andere Buchstaben und andere Wendungen anziehen müssen, um dieselben zu bleiben. So gerade wird das Innerste der Zeit, was ihre Wirklichkeit selbst nicht vergegenwärtigen, darum nicht vergegenwärtigen

konnte, weil jedes Wirkliche nur in einem Zusammenhange wahr ist, der an keinem seiner Momente ganz erscheint — dieser Zusammenhang, dieses Innerste des Ganzen wird somit anschaulich gerade durch die Umgestaltung des Aeußeren in die Phantasie.

Ich weiß dafür kein besseres Beispiel als Arnims Kronenwächter. Wer sehen kann, schaut hier in die Tiefen der Geschichte, und er wird nicht ohne eine Fülle menschlichen Antheils, nicht ohne Schauer der Andacht diese Urkunde der Zeitenschöpfung 104
lesen. Hier ist die große, folgenschwere Scheidung unserer ganzen Bildung seit Ende des 15. Jahrhunderts vorgestellt, nicht bloß so, wie sie damals auf der Oberfläche der Wirklichkeit aussah, sondern in der Gestalt, wie sie, vorgebildet im Mutterschos der voraufgegangenen Geschichte, und im eigenen Werden auf jeder Stufe und in jedem Punkte vorwärts wie rückwärts deutend, schon dieselbe Entwicklung und Verwicklung war, welche durch die folgenden Perioden hindurch bis in das Innere unserer Zeit sich fortgepflanzt hat. Es ist keine Seite in dem Buche, in der dieser Prozeß der Geschichte sich nicht rührte und regte. Blöder Sinn nimmt Anstoß an der Verschmelzung der Sage und des Wunderbaren mit dem Historischen. Er weiß nicht, daß diese in der Geschichte heimlich flossen, daß man nur so die Wahrheit des Geschehenen bilden kann. Die wahre Geschichte in der Wirklichkeit selbst ist die Geschichte aller Zeiten. Oder hängen nicht in Wirklichkeit alle Zeiten ungetrennt zusammen? Fließt der Moment, den der Historiograph auf seinem Papier Abschnitt nennt, nicht etwa lückenlos in der wirklichen Geschichte aus einem frühern hervor und in den nächsten über? So sind, streng genommen, alle Abschnitte falsch. Und wer nur ein Stück Geschehenes erzählt, der erzählt die Geschichte nicht. Soll in diesem dennoch die Geschichte erscheinen: das kann nur Phantasie vollbringen; sie allein vermag mit der Erscheinung ihr geheimstes Leben, den bewegenden Geist, anschaulich zu machen. Nothwendig muß daher in ihr das Erscheinende sich anders zeigen als auf der Fläche der Wirklichkeit. Ganz verschieden von dieser wahrheitspiegelnden Phantasie ist die Einbildungskraft, die nur ein Schema gegebener Realität mit Pigmenten der Vorstellung ausfüllt. Sie steht selbst

in der Halbheit des Wirklichen. Indem sie empirischen Linien und Bezügen folgt, bekennt sie, daß die Form ihrer Thätigkeit außer ihr, jenseits ihrer selbst liegt; indem sie als Ganzes vorstellen will, was nur Moment und Uebergang war, erreicht sie keine Vollendung, erschleicht etwa eine scheinbare.

Können dies jene bezeichneten historischen Romane verleugnen? Sieht man nicht deutlich mehr als einem Capitel an, daß der Held diesen oder jenen Schauplatz nur durchstreifen muß, um Anlaß zur Beschreibung irgend eines historischen Faktums zu geben; der und jener Zufall ihm nur begegnet, damit eine berühmte Zeitfigur auch noch zum Spiele komme? Kann man aber diese Bemerkung wiederholt machen ohne die andere, daß der ganze Held keine lebendige Gestalt, sondern eine bloße Veranlassungspuppe für den Geschichtsdecorateur sei? Man könnte sich das endlich gefallen lassen, wenn in der Geschichte selbst ein großartiges Interesse sich concentrirte. Auch das leisten diese Romane nicht. Immer ist es eine Privatnovelle, mit äußerlichen Zufällen an das Historische geknüpft (nicht aus seinem Geiste gestaltet), die zum Lockbrote dienen muß, den Leser durch die Ausschnittbilder der Geschichte durchzuködern. In keinem von beiden liegt das Gewicht der Einheit. In der Novelle nicht: denn sie ist nur die Kupplerin für einige historische Momente; in diesen nicht: denn sie gelten nicht nach ihrer wahren Bedeutung, sondern nach dem äußern Einflusse auf die Privatnovelle, und der Held dieser ist es, dessen Hochzeit oder Wahnsinn oder beides den Schluß macht.

Um nicht von den geringeren Nachfolgern der englischen Romanmanufaktur zu sprechen, so umfaßt z. B. Spindlers Jude eine Menge zum Theil sehr kräftig gezeichneter historischer und nichthistorischer Dinge. Mit Ereignissen und Zuständen des 15. Jahrhunderts sind die Privatgeschichten eines senatorischen und eines israelitischen Hauses dicht durchschlungen. Die beiden letzteren gelangen zu einem Abschlusse, das Zeitbild nicht. Soll es Hintergrund oder Staffirung sein, so ist von ihm viel zu viel, soll es Hauptsache sein, viel zu wenig gegeben. Da ist Reichthum der Erfindung, Charakterkunst, pathetische Kraft, Geist im Einzelnen, auch Zartheit; das Ganze aber ist wild und

roh. Ein großes Talent überwuchert sich hier in der Lust am Ausgestalten. Darum erscheint weder ein freies, poetisch versöhntes Bild der Zeitgeschichte, noch verbindet die halsstarrigen, überdauerhaften Gestalten ein reiner Strom der Dichtung. — Andere laden nicht solche Zentner Ballast, steuern aber desto schwächer. Noch viel deutlicher bei Solchen sieht man durch die Untiefen auf die Indifferenz am Grunde. Die nackten Studien, die dergleichen Dichter nicht in Fluß bringen, liegen als Sandbänke offen da. Dies ist auch einer von den vielen Vorzügen der französischen Romantik. Wie vortrefflich langweilig zeichnet doch Victor Hugo in Notredame den Plan des alten Paris; wenn schon diese weitläufige, trockne, prosaische Topographie zum Verständniß seiner exorbitanten Fabel ganz entbehrlich ist! Wie mühsam erbaut er die Kirche Notredame aus modernen Kunstreflexionen und zusammengekitteten architektonischen Phrasen! Wo seid ihr nun, liebe andächtige Leser? in der Geschichte, oder in der Studirstube? — Etwas anderes, aber nicht unergötzlich ist es, wenn Eugen Sue einen langen Roman hindurch mit nautischen Ausdrücken um sich wirft, um dann am Schlusse einen Anhangsbogen mit Berichtigungen dieser falsch gebrauchten See- 106
redensarten auszufüllen. Man sieht, wie das Alles aus lebendiger dichterischer Anschauung floß! Wo wart ihr nun, liebe Leser? auf der Salamandre oder in der Studirstube? — Bei unsern deutschen Historiko-Poeten sah ich diesen Beichtbogen verschiedenemal mitten durch die Erzählung durchschimmern und beneide den Leser, der bei den anstudirten Halsbergen keinen Beigeschmack von darunterliegenden Schlafröcken fühlt, an den Zöpfen die Schweißtropfen nicht sieht, die es gekostet hat, sie anzubinden. Das ist die Objektivität der Darstellung. Wahr ist es, eine Dichterseele läßt sich darin selten spüren, und eben darum, weil keine Dichterseele belebend hineintrat, blieb die vorgestellte Zeit ruhig in ihrem Grabe liegen, während der Vorsteller mit gewöhnlichem Novellenwerg ihr objektives Kleid wattirte.

Solcher Objektivität gegenüber muß auch Eichendorffs Ahnung und Gegenwart ein subjektiver Roman heißen: subjektiv, weil nur ein und dasselbe Dichtergemüth durch seine

ganze Schöpfung das gleiche Licht, Klima, den gleichen Puls des Lebens verbreitet hat. Es ist nicht zu leugnen, daß die Schlösser, die sich da erbauen, in Hübners Zeitungslexikon und Gottschalks Ritterburgen nicht zu finden sind; auch stehen sie auf einmal da, ohne daß man den Verfasser Zirkel und Reißbrett hätte anschleppen sehen. Seine Personen auch nehmen sich's heraus, zu leben, ohne daß sie über ihre einstmalige Existenz Brief und Siegel hätten. Aber so gewiß, was je Geschichte war, nur hervorgegangen ist aus dem Grunde, den wir ganz nur in der Tiefe unsres Wesens besitzen, lebendig nur im Schwung des Geistes erkennen: so gewiß ist auch Geschichte in dieser innig sich vertiefenden, lebendig sich umschwingenden Dichtung. Alles, was hier erfunden ist, ist nur gefunden in der Mitte der Phantasie, wo sich das nicht mehr unterscheidet, was dem Menschen ewig angeboren und was von ihm äußerlich erfahren ist. Was hier als Entwicklung, Natur und Führung gedichteter Wesen im Lichte der Anschauung sich bewegt, ist ebensowohl Geschichte, die immer geschieht, als es deutlich erkennen läßt, welche Zeit und welches Volk der edle Dichter mit Liebe und Schmerz umfaßte. Man wird hier nicht in einem fremden Stück Welt herumgeführt, das trotz aller Benamung und Abschilderung doch nicht vertraut wird, sondern in Gottes Natur, die nur lichter, völliger, heimathlicher aufgeht als in der Zersplitterung wirklicher Tage. Was der Unruhe der Zeit damals fehlte und jetzt fehlt, wie es immer muß, spricht in tiefen, vollen Tönen und harmonischen Uebergängen diese Dichtung durch; Ahnung und Gegenwart, wie jede
107 in der andern lebend, jede die andere zur Wahrheit nöthigt, ist ihr Inhalt: freilich ein Inhalt sehr verschieden von allerlei construirter Auffassung eines Wirklichen, die, um außerordentlich zu scheinen, einen didaktisch breiten Apparat zu Hilfe nimmt. Und diesen Unterschied im Auge sagte ich: für jene Dichter, welchen Eichendorff sich anreiht, verwandelte die Zeit sich in Geschichte; moderne geben für Geschichte die Evokationen ihrer Studirstube. —

Zum Andern hab' ich mir erlaubt zu sagen: jene Dichter ergriffen die Natur und sie verwandelte sich ihnen in Dichtung: wogegen dann zu betrachten sein wird, wie sich Neueren die Dichtung

selbst zum naturhistorischen Experiment umkehre. — Man kann überhaupt die deutsche Poesie seit Ende des 18. Jahrhunderts von der voraufgegangenen danach unterscheiden, daß das Schöne aus den Banden der Rhetorik und den Abstraktionen des Idealismus zur Naturwahrheit und Lebensmitte der Anschauung zurückkehrte. Unstreitig war es Goethes herrliche Erscheinung, die diese schöne Epoche heraufführte. Seine klare Besprechung sagte allen schüchternen Phantasien den Morgen an. Goethes Jugendlieder, nur der Widerhall unbefangner Gefühle, sein Werther, nur der unverholene Erguß aller Kräfte des Gemüths in den Abgrund einer Leidenschaft, sein Götz, nur die einfach-energische Darstellung sittlicher Tüchtigkeit und Verdorbenheit — waren eben so viele unwidersprechliche Urkunden, daß nichts poetischer sein könne als der unverkünstelte vollkommene Ausdruck dessen, was im Stande ist unmittelbar ein Menschenherz auszufüllen, nichts so seelenvoll, als das reine Bekenntniß erschöpfender Hingebung an eine wirkliche Seele, keine Darstellung durchgreifender, in welcher Art es sei, als die in der Form des wahrhaft Menschlichen sich vollende. In der That, das war nach einer Periode verblümelter Etikette und markloser Aufklärung eine wunderbare Rückkehr zur gesunden Natur, eine Versöhnung mit dem Dasein, in der sich die Denkart, die Sitte, die Sprache unserer Nation merkwürdig verjüngte.

Je weniger Religion damals der gebildeten Welt übrig geblieben war, je getheilter Philosophie, und Wissenschaft überhaupt, noch im kritischen Kampfe gegen Eklektik und Formalismus rang, je ärmer im Ganzen die Zeit war an gesunden Organen geistiger Gemeinschaft, um so mehr war Belletristik und Poesie das Hauptorgan der allgemeinen Bildung, und der genesenden, erfrischten Bildung Hauptorgan die Goethe'sche Poesie. Nicht sie zuerst, (Frankreich hatte seinen Diderot, England seinen Sterne, wir unsern Lessing) nicht sie allein — wie vielseitig regte sich nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts deutsche Produktion! — aber sie vorzüglich theilte jedem Begabteren Muth und Lust und Drang mit, die spanischen Stiefeln hohler Theorie vom Fuß, die 108
Papilloten einer sich selbst parodirenden Convenienz vom Kopf zu streifen und mit Unbefangenheit die Schrift Gottes in seiner

Schöpfung zu lesen, zu fassen, zu verkünden. Dieses Zutrauen, rasch verfangend, öffnete plötzlich an allen Enden neue Jugendquellen. Die jungen Geister aber, die am entschlossensten zu diesen Quellen drangen, mit Entzücken sich daraus berauschten und rückhaltlos ihre Begeisterung aussprachen, dieselben wurden bald, so verschieden sie waren an Gaben und Haltung, mit einem gemeinschaftlichen Namen Romantiker genannt.

Die Benennung und Unterscheidung der Romantik ist von Friedrich Schlegel ausgegangen, von August, wie so viele Gedanken seines Bruders, für die Oeffentlichkeit gestempelt worden. Diese Benennung hat ihren natürlichen Zusammenhang. Sobald es einmal dahin gekommen war, daß man das Ideale nicht mehr in der bloß figürlichen Anwendung des Wirklichen auf das Abstrakte, sondern in der gediegenen Natur selbst, das Schöne nicht mehr in der Subtraktion oder Bemäntelung des Menschlichen, sondern in seiner Vollendung suchte und fand: sobald mußte sich dieselbe Richtung in der Betrachtung der Geschichte und Sitte der Ueberlieferung und des Volksglaubens geltend machen. Auch hier wurde man geneigt und fähiger, in der Erscheinung schon das Höhere, in der blühenden Gestalt die Seele, im Bilde Geist zu finden. Die Bemerkung konnte nicht ausbleiben, daß tiefer in der Geschichte vor jener Periode des Formalismus, die man überwunden hatte, eine Bildung und Verfassung der Gesellschaft liege, in der das Ideale unmittelbar gegenwärtig, das Heilige in der Erscheinung positiv ausgeprägt, das Schöne mit der Gliederung der Wirklichkeit verschmolzen war. Dieser Bildungszustand konnte der romanische heißen. Denn die Entstehung der romanisch genannten Völker durch Versetzung der Römer und ihrer Provincialen mit germanischen Stämmen hatte ihn eingeleitet, die Verbreitung des Christenthums, deren Centrum Rom war, ihn beseelt und geordnet. Romanisch hießen gleich im Beginne des Mittelalters die Sprachen der so entstandenen Völker. Roman und Romanze waren alte Namen für größere und erzählende Lieder, Sagen- und Rittergedichte des Mittelalters. Was diesen und der darin herrschenden Anschauungsweise gemäß war, hatte die spätere Zeit romantisch genannt. Wenn man

nun vor Kurzem noch mit diesem Ausdrucke zumeist das Fabelhafte, Wilde, phantastisch Unwahre bezeichnet hatte — auch Lessing pflegte Abenteuerliches und Illusorisches so zu nennen —: verstanden jetzt umgekehrt die, welche die Anschauungsweise des Mittelalters würdigen und lieben lernten, die Schönheit seiner 109
Anschauung, die Poesie seiner Sinnesart darunter. Im Gegensatze gegen die altklassische Bildung nannte man die christliche romantisch; im Gegensatze gegen die modernklassische rhetorische Dichtkunst hieß die junge in der Fülle der Natur und Geschichte sich begeisternde Poesie die romantische.

Welchen vielverzweigten Einfluß diese Romantik auf die Wiedererweckung der ältern deutschen Dichtungen, für die vorher nur wenige Poeten und Gelehrte wenig Beachtetes hatten thun können, sowie auf die Kenntniß der romanischen Dichtung des Mittelalters und seiner Nachblüthe geübt, welchen vortheilhaften Einfluß sie auf die Kritik und Wissenschaft des Schönen durch ihre Rückführung auf positive Poesie und Sittengeschichte geübt und fortgepflanzt hat, dies ist nicht sowohl verkannt als noch selten in gehöriger Vergleichung mit dem Widerspruche der Zeit erwogen und in's Einzelne verfolgt. Noch mehr aber vermisse ich in unsern Literaturgeschichten die gebührende Würdigung der Veränderungen, welche die Romantik mittelbar in der Behandlung des Historischen, im Verständniß der Sage, im Studium der klassischen Philologie, in der Vernunft- und Naturwissenschaft bewirkt hat. Dies klingt vielleicht übertrieben; aber nur weil man bisher die Romantik, soviel ich weiß, bloß zwei Betrachtungsweisen unterzog, die beide einseitig sind. Was nämlich von dieser poetischen Form und Richtung allgemeine Anerkennung fand, hat die referirende und controlirende Kritik zu ausschließlich in der Masse gefaßt und beurtheilt, wie es als Eigenschaft solcher Schriftsteller oder Produkte dieser Schule erschien, die berühmt geworden waren. Dagegen, sobald von der romantischen Schule oder Tendenz im Ganzen die Rede war, hat man sie nach ihrer negativen Seite als Verirrung und Ausschweifung behandelt, da sie diese doch nicht anders zum Geleit hatte als von jeher jede historische Erscheinung ihre eigene Parodie, jede

lebhaftere eine um so greller auffallende. Hieraus ist die Ansicht entsprungen, die noch heute vorherrscht: einige kritische und poetische Talente hätten in Befehdung von Vorurtheilen und kühner Befreiung der Phantasie sich an die Grenzen des Erlaubten gewagt, ein Haufe schwacher Nachzügler sei darüber hinaus in den Unsinn gerannt. So kurz wird sich's nicht abmachen lassen.

Man blicke nur etwas tiefer in die Biographien derjenigen Romantiker, die man gelten lassen will, und blicke auf die Lebenswege und Berührungen der Männer, die in den ersten Dekaden unseres Jahrhunderts in den Wissenschaften des Geistes, der Historie, der Sprache das Bedeutendste geleistet: bald wird sich zeigen, daß weder die accreditirten Häupter jener poetischen Schule für sich allein standen, noch die Romantik überhaupt eine spezielle Richtung, vielmehr lebendig durch die Zeit verbreitete Stimmung, Erinnerung, Entwicklung war.

Der Kampf um die Ehre der Phantasie und um ihre Rechte in der Geschichte und Sprache, der Religion und Kunst, dem Volksleben und Leben des Einzelnen, dieser nothwendige und des Geistes würdige Kampf war das innere Wesen und wahre Treiben der Romantik. Dieselbe Anerkennung und Erkenntniß des produktiven Denkens in der Natur und Ideenwelt ward nun auch in der Philosophie erobert, in der Betrachtung der Weltgeschichte angewendet, in jedem Studium eines Organischen geltend gemacht. Auf diesen zusammenhängenden Eroberungen und Wiederbegründungen ruht das beste Theil unserer heutigen Bildung. Nicht als ob die kunstanschauende und dichtende Thätigkeit, worin der Hauptantheil der Romantiker an diesen Bestrebungen bestand, Organ aller übrigen gewesen: aber eines der Hauptorgane war sie und dasjenige, welches am schnellsten und verbreitbarsten wirkte — wie denn Dichtung Vielen verkündet, was sie aus dem Munde der Wissenschaft nicht verstehen —, war zugleich das Organ, welches die Enden der Aufgabe schon in der neuen Anschauungsweise vereinigte: weil immer die Betrachtung und Erschaffung des Schönen Geist und Natur in der Mitte des Zeitgeistes zusammenführt. Indem nun zu Ende des vorigen Jahrhunderts Belletristik das bedeutendste Bildungsmedium, und

zur Zeit der französischen Uebermacht Dichtung, diese himmlische Milchschwester der Erinnerung und Hoffnung, fast die einzige Erholung des gebildeten Deutschen war, wurde sie auch — sie hat diesen Beruf in ihren schönsten Perioden — die Vermittlerin der übrigen Geistesthätigkeiten.

Zum Theil waren es dieselben Kritiker und Dichter, von welchen die romantische Richtung eingeleitet ward, die auch die Wissenschaften bewegten; zum Theil standen sie in Berührung, Freundschaft und Zusammenhang mit den Männern der Wissenschaft. Friedrich Schlegel war der erste, der in der Literaturgeschichte, so wie Winckelmann vor ihm in der der alten Kunst, das concrete Prinzip der Nationalität und der zusammenhängenden Entwicklung aus einem Stammgrunde der Sittlichkeit mit bestimmter Fassung heraushob und auf lebendige Weise anwandte. Seine ersten philologischen Aufsätze, die nun bald ein halbes Jahrhundert alt sind, kann man noch heute in den Vorträgen berühmter Philologen deutlich durchklingen hören. Wie spätere Leistungen seines Bruders, der auf Friedrichs Wegen ging, eingegriffen haben, ist bekannter. In jenen neunziger Jahren, 111
da jener einen so vortheilhaften Einfluß auf Literarhistorie übte, hatte sich in Wackenroders reiner Seele schon eine Betrachtungsweise christlicher Kunst ausgebildet, die erst geraume Zeit nachher zur Anerkennung kam. Derselbe beschäftigte sich mit altdeutscher Literatur, wovon zum Theil später von der Hagen, Büsching und die andern bekannten Erneuerer dieser Studien Nutzen ziehen konnten. Was für dieselben Erinnerungen Tieck (Bearbeitungen der Volksbücher seit 1797. Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter 1803. Frauendienst 1812), Arnim und Brentano, die so viel Unbeachtetes erkannten, aufsuchten, sammelten, welches dann in Compendien überging — was die Letzteren vor allem durch des Knaben Wunderhorn (1806—8) ebenso sehr für den Wiederauflaut verklungener heimathlicher Sänge und Sitten als für die Befruchtung der lebenden Lyrik gethan haben, läßt sich nicht verkennen, kaum berechnen. Die vergessenen Seiten der Geschichte, die durch solche liebevolle Bemühungen zur überraschenden Vorstellung kamen, die edeln Gesinnungen, die dabei

ausgesprochen wurden, wie in Arnims Nachschrift zum Wunderhorn, die in diesen Vorstellungen und Gesinnungen thätigen und nun sich weiter bewegenden Ideen — waren die wirklichen Mittel und wesentlichen Gründe, welchen im neuen Jahrhundert der umfassendere Geist der Geschichtschreibung verdankt wurde, der dann auch in die vertrocknete Rechtswissenschaft ein begeisterndes Ferment brachte. Auch unmittelbar hat in die letztere Arnims und anderer Romantiker Freund Jacob Grimm eingegriffen. Auf seine und seines Bruders Wilhelm durch eine Reihe von Jahrzehnten bis heute fortgehende Verdienste um wissenschaftliche Kenntniß der Literatur unserer Väter noch eigens hinzuweisen, bin ich überhoben. Wie bedeutend aber seine deutsche Grammatik auf die der klassischen Sprachen zurückgewirkt hat, mögen die Philologen bekennen. Eine andere nicht so besonnene, aber als Uebergang nothwendige, wenn gleich in sich unhaltbare Veränderung der klassischen Studien, der Versuch Creuzers, Religion und Kunst des Alterthums in ihrer Gegenseitigkeit aufzufassen, war nichts anders als Folge der Wirkung — Creuzer sprach es in seiner Selbstbiographie aus —, welche die Romantik auf seine Vorstellungsweise geübt. Nicht dies, wovon er ausging, noch das Ziel war falsch; aber die Ausführung, übereilt und ungeschickt, verlor beides. Wie angemessen trotzdem dieser Versuch dem Bildungsfortschritte, der nicht, wie er, sich verlor, zu seiner Zeit gewesen, beweist schon die Gunst Schellings und die Freundschaft Hegels, die für Creuzer und sein Streben sich aussprachen. Vorangegangen war Creuzern Friedrich
112 Schlegel (Poesie der Griechen 1798. Weisheit der Indier 1806) und Görres, der Freund Arnims und Brentanos (Mythengeschichte 1810). Ihm bleibt das Verdienst, in einer Art von prophetischem Tone das ursprüngliche Verhältniß von Ideengeschichte und Völkerverzweigung verkündigt zu haben, dessen Betrachtung dann in die neuere Religionsphilosophie eingegangen ist, und dessen sorgfältige Entwicklung in Zukunft die Aufgabe der allgemeinen Ethnographie, wie auch in anderem Durchschnitt der Kunst- und Bildungsgeschichte sein wird. Seine Rückführung dessen, was ein Volk scheinbar spielend sich idealisirt, die Dichter scheinbar

bloß aus sich schaffen, auf Positives, auf die wirkliche Phantasie der Geschichte, war dasselbe, was alle Romantiker wollten oder meinten, verband ihn mit ihnen. Seine „deutschen Volksbücher" wirkten in gleicher Beziehung auf einen weiteren Umkreis mit Nachdruck. Zur Herausgabe derselben war ihm auch Eichendorff behilflich, der, seit 1807, bei gemeinschaftlichem Aufenthalt in Heidelberg, mit ihm, Brentano und Arnim befreundet, bei einem Ausfluge nach Paris (1808) die dortige Bibliothek für ihn benutzte. — Was war das Gemeinschaftliche dieser Bestrebungen und so vieler, die im Zusammenhange standen? Die gerührte Erkenntniß war es, daß, was man bisher zerstreut gesehen, in der Geschichte als Verkettung von Zufällen und Absichten Einzelner, in den Gebieten der Kunst als isolirte Leistungen persönlicher Talente, jetzt sich den Schauenden zur innig verbundenen Entwicklung vereinigte, in der eine mütterliche Nothwendigkeit ihre zerstreuten Kinder umfaßt. Die Geschichte wurde den so Schauenden, die äußere der Völker wie die innere der Geister, die vergangene, wie ihre eigene untereinander, wurde ihnen zu einer ewigen Natur. Wie diese Anschauung Platz gewann, mußte auch die Betrachtung der Natur selbst historischer, menschlicher werden. Der Mechanismus der Naturforschung wich der gleichen Bewegung. Derselbe Arnim, der so lebhaft vaterländische Erinnerung und Dichtung förderte, war gleich bei seinem ersten Auftritt für die Naturwissenschaft thätig (Theorie der elektrischen Erscheinungen 1799) und wirkte fortwährend mit mehr Besonnenheit für solche Erklärung, als Viele, die sich zu den Philosophen zählten. Hardenberg vereinigte in seltener Weise Dichtung und Naturforschung. „In der letzten — sagt ein Erkennender — sind seine Wahrnehmungen, Combinationen und Ahnungen oft seiner Zeit vorausgeeilt." Viele der Naturgelehrten, die damals Einfluß nahmen, waren dem einen und andern jener dichterischen Geister genau befreundet. Und wie es charakteristisch ist, daß die Speculation selbst, in dieser Periode, sich Naturphilosophie nannte, so waren die Führer derselben gar 113
wohl ihrer harmonischen Bestimmung mit jenen Sehern des Schönen und Geweihten der Natur sich bewußt. Schelling

lebte in Jena mit August und mit Friedrich Schlegel, mit dessen innigem Freunde Hardenberg, mit Tieck u. A. im vertrauten Umgange. Schlegels Wort, gerade aus dieser Zeit, von einem sich verbreitenden Bunde der Geister, welches von Voß so komisch mißnommen wurde, war nicht leer: nur daß nicht die Einzelnen den Bund veranstalteten, sondern durch eine höhere Veranstaltung sich verbündet fanden, mit solchen sowohl, die sie von Angesicht erkannt, als mit anderen, die unberedet im Einklang wirkten. Insofern freilich ward eine alte Kirche im Geist erneuert. Nicht nur die Naturphilosophie war zugleich speculative Restitution der christlichen Dogmatik, während in der Poesie ein Geist ungeheuchelter Frömmigkeit auflebte: auch in der wirklichen Theologie der Zeit wurde der abscheidende Kriticismus von selbst zur positiven Quelle zurückgeleitet, und in eben dem Zeitpunkt, der in Jena mit Schelling und Schlegel den Sänger der geistlichen Lieder und den Verfasser der Genovefa vereinigte, gab (1799) Tiecks und Wackenroders Jugendfreund, Schleiermacher, seine Reden heraus über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Was er bei diesen Gebildeten als am allgemeinsten anerkannt voraussetzte, um davon aufzusteigen zur Offenbarung, war die gegenwärtige Macht des Schönen, die göttliche Natur der Poesie. Er irrte nicht: sie war damals das reine Mittel versöhnender Begeisterung, — ich frage, ob es die heutige noch ist? — ihre mannigfaltig verbreitete Frühlingswärme war die heimliche Gleichstimmung der vielartigsten Bestrebungen. Und darum auch, als bereits die Geschichte, die so viele besondere Zwecke zu erreichen hat, die Wiederauflösung dieser allgemeineren Gleichstimmung forderte: schied die Poesie nicht ohne das volle Vermächtniß ihrer Wahrheit. Ihr verklärter Geist zog ein in seiner ganzen Reinheit in die lautere Betrachtung Solgers, der in seiner Jugend die Feste der Romantik mitgefeiert hatte, auf der Universität mit von der Hagen, Raumer u. A. vertraut, mit Schelling und dessen Bruder in naher Berührung, als reifer Mann Tiecks persönlicher Freund geworden war (Erwin 1815).

Ein solcher Zusammenhang wird nicht verabredet, die Natur

der Zeit war poetisch; so floß in natürlichen Quellen dem Dichter sein Traum und floß aus ihm zurück in den Sinn der Zeit. Kaum waren daher in irgend einer gleich kurzen Periode unserer Literatur die Veränderungen der Rede, des Verses und Stils so zahlreich und bedeutend; in Manchem wurde der Sprachge- 114
brauch überfordert, in Vielem bereichert und — wunderbar für eine so oft gehäutete Sprache — einfacher und geschmeidiger gemacht. Wenn daher auch die Theilnahme, die eine Zeitlang den neuen Flor der Lyrik begleitete, stufenweis abgenommen hat, so ist doch der größte Theil der poetischen Formen, die das jetzige Lied gebraucht, Erbtheil oder Fortwirkung der romantischen Poesie. Wenn ihre Dramen nicht in unsere Bühnenrepertoires aufgenommen sind, so ist dies doch mit den Ablegern der Fall, die von ihnen genommen waren. Von wie vielen Novellenmotiven gilt dasselbe! Der Sprachgebrauch mit seinem scheinbar oberflächlichen Wechsel ist die unvermerkte Macht, die auch den Abgewendeten, und jeden mehr als er weiß, an den Entwicklungen im Reiche der Geister theilzunehmen zwingt. Auf diesem natürlichen Wege ist von dorther eine Menge nunmehr Geläufiges in die Praxis der Belletristen, die es freilich auch zu entseelen wußte, die Ansichten der Unterrichteten und Aller übergegangen. Und so manche durch jene Dichter und Ausleger vertiefte Wortbedeutung, wie etwa innere Anschauung, Gemüth ꝛc., oder treffende Redensart, z. B. Ironie einer Sache — dazumal von Anderen für Unsinn erklärt —, ist seitdem so mundgerecht und um die Theetische gewöhnlich geworden, daß ihr Sinn eher wohl jetzt erst möchte abhanden gekommen sein.

Jene Poesie, die in der That einen Zug zum Abenteuerlichen hatte, und in ihrer Fortleitung zum Theil wirklich dahinein sich verlor, war in ihrem Hervorgang weit tiefere Natur und ist wieder in der Bildung unseres Geschlechts weit mehr Natur geworden als es die neuere, die so viel natürlicher scheint, vermochte und je vermögen wird. Was ist aus Walter Scott in unsere Sinnesart übergegangen, als daß ein schottischer Stamm clan, ihr Kleid plaid, ihr Dudelsack bagpipe heißt? Welche Einsicht haben uns Raupachs Tragödien geöffnet, als daß man auch

Intrikenstücke mit Schillers Jamben spreizen, und den Fehler, die Fünfzahl der Akte zu überschreiten, dadurch vermeiden kann, daß man den ersten Vorspiel nennt?

Wir werden überschüttet mit poetischen Produktionen aller Art, und doch ist ihre Verflüchtigung noch rascher als ihre Folge; ihre sterbenden Blumen lassen keinen Lebenskeim in uns zurück. Daß es nicht so mit den Blüthen der Romantik war, beweisen eben die vielartigen Wiederholungen ihrer Züge, Bilder, Mittel (wie sehr auch unter anderen Fassungen) in der jetzigen Literatur. Jene scheinbare Künstlichkeit war natürlich und wirkte fort: die jetzige Dichtung dichtet auch das sich an, daß sie Dichtung sei; darum experimentirt sie in Manieren, wetteifert in Manieren; aber das Nothwendige, das sie selbst nicht hat, wie sollte sie es geben! — und diese Angriffe auf die Gunst des Lesers, diese Purzelbäume, um pikant zu sein, beliebter Toilettenhüter zu werden — welche Harmonie können sie untereinander haben!

Die Geister, welche die vergangene Epoche unserer Poesie schufen, rangen treulich, jeder in seiner Art, einen anerschaffenen Drang zu befriedigen, wofür erst Name und Bild aus der Tiefe der Seele oder der Ferne der Zeiten oder dem Kampfe der Erfahrung geholt und gewonnen sein wollte — in dieser anerschaffenen Natur ergriffen sie sich und waren Dichter. Aber die jetzigen Jungen — wer wollte ihnen alle Begeisterung, Liebe, Erfahrung, Streben absprechen — nein doch: nur daß es zu spät kommt. Kaum die ersten Funken davon sind da, so haben sie schon von Uhland oder Schwab gelernt, wie man Lieder und Romanzen, von Goethe, wie man Behaglichkeit, von Tieck oder Jean Paul, wie man Humor, von Fouqué oder Chamisso, wie man Terzinen, von Rückert, wie man Ghaselen und Makamen machen muß. Kaum daß sie sich ein wenig unglücklich fühlen, sehen sie schon an Byron, wie man sich durch Selbstpeinigung, an Platen, durch offnen Hochmuth, an Heine, durch graziöse Frivolität entladen oder trösten kann. O, und kennen sie nicht ebensogut die alten Italiener und Spanier, Shakespeare und die serbischen Volkslieder und die nordischen Sagen und Aristophanes und Alexander Dumas und Sakontala, Béranger, die

Alpensänger, Sophokles, Hafis, Bulwer — und Alles! So, überragt von einer nahegerückten ganzen Welt der Dichtung, und gestört von der Literaturbrandung der Gegenwart, werden schwächere Talente fremder Form dienstbar, reizbare confus, biegsame gewandt auf Kosten der Tiefe, stärkere, um originell zu sein und jeden Schein des Gelehnten zu meiden, manierirt und bizarr. Bildung, Lektüre, wie sie nun einmal gesteigert und gebreitet zugleich sind, treiben jeden offnen Kopf immer schon um einen Schritt oder mehrere weiter voraus im Bewußtsein über Dichtung, als er im dichterischen Selbstbewußtsein gekommen ist; so wird, was unbefangener Erguß der Seele sein sollte, Willkür und bedenkliche Wahl. Das äußerlich Seltsame verrieth früherhin minder Affektation, als jetzt oft das Einfache. Daß wir eine allseitig zugängliche und verdollmetschte, ja unvermeidliche Idealwelt fertig da haben, die weit reicher ist als unsere Wirklichkeit, macht die hervorbringende Thätigkeit in jener meist zu einem Probiren neuer Fälle unter bekannten Gesetzen, also — zum naturhistorischen Experiment. Immer traf dies Loos jede Dichtung, die mehr Tochter der Dichtung als der Natur war. Scheinbar wohl war dies noch mehr bei den Romantikern als gegenwärtig der Fall: sie gerade brachten auf alle Weise die Poesie der Ver- 116
gangenheit in Erinnerung: aber dies selbst war damals Bedürfniß der Gegenwart, nothwendige Liebe, erst thätig zu eroberndes Mittel für noch unerbrochene Ideen. Jetzt ist die Sehnsucht gestillt, die Liebe Gelehrsamkeit, die Eroberung breiter Besitz, die Idee Capital der Wissenschaft. Das dichterische Spiel mit ihr mystifizirt sich wissentlich: damals war sie ihm mystifizirt, eine Natur, die aus prophetischer Liebe ergriffen Dichtung wurde.

Uebrigens nehme man den Ausdruck, den ich versuchte, in jedem zulässigen Sinne, so wird er sich rechtfertigen lassen. Man kann unter Natur verstehen, was gemeinhin darunter verstanden wird, die Landschaft unter dem Himmel, mit der die Jahreszeiten spielen: auch diese hat keine Art deutscher Dichtung tiefer aufgenommen und gespiegelt als die romantische. Gilt ja doch selbst die Umkehrung, dichterische Mienen und Augenblicke der Natur romantisch zu nennen.

Wenn früher im achtzehnten Jahrhundert die Poesie ins Freie ging, mußte sie wenigstens Horazen oder einen ähnlichen Haushofmeister mitnehmen, keinenfalls durfte es ohne irgend ein moralisches oder satirisches Parasol geschehen. Wenn die Natur bei der Dichtung einsprechen wollte, mußte sie sich erst frisiren lassen. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts fingen sie an, einander wieder mehr zu trauen und sich zuweilen ohne Ceremonie zu besprechen. Daß nunmehr die Dichtung am liebsten in's Freie ging, das war schon ein geheimer Spuk der Romantik, und als diese in ihrem Zauberkessel die altgewordne Dichtung zum Kinde umkochte, setzte sie es aus im wilden Walde. Grüne Klüfte und Waldbäche waren das Erste, was die kindliche Poesie mit Lust und Schauern erblickte, Waldvögel und Hirsche ihre ersten Gespielen; auch unheimlicherem Wilde ging sie nach, und hörte Nachts die Stimme der Waldfrau in ihrer Zauberhöhle singen. Am frühen Morgen erkletterte sie zerfallene Burgen, besah in ihrer Einsamkeit die Schildwappen. Auf verwachsenen Pfaden an alten Bäumen stand sie still vor vereinsamten Kreuzen und Heiligenbildern. Da lagen auch in leerer Klausnerhütte alte Bücher offen, Legenden, Chroniken. Unter freiem Himmel, im Schatten des Laubes las und träumte sie drüberhin. Diese Wildniß war die Wiege der romantischen Poesie. Sie hat nachher noch viel Anderes erfahren und durchgemacht, Städte und Sitten der Menschen kennen gelernt, aber überall hinein blickte ihr der grüne Naturgrund ihrer Jugend nach, immer wieder erholte und stärkte sie in seinem Schoß ihre Seele, bald schwelgend und spielend, bald sinnend und büßend. Ihr war die Natur mehr, als früher dem Geschäftsverstande oder dem Gleichniß-
117 drechsler, mehr, als jetzt dem beschreibungssüchtigen Reisenden oder dem Novellisten, der sich aus ihr die Rezepte seiner Staffagen zusammenliest.

Was ist Natur? Ist da wirklich etwas, das in den Bergen langsam leise baut, in den Bäumen strebt, Quellen über Steine treibt, dann im Gestaltenspiel der Thiere sich loswurzelt, zerstreut, und doch in diesen Gestalten, wie ein Geist in zerstreuten Gedanken, nur sich selbst rührt und sie wieder auch umfaßt? Ist

es nicht dasselbe, was im Menschen aufwacht und wacht und dennoch zu gleicher Zeit schlafend ihn trägt, träumend reizt und mahnt, ihn gefangen behält in seinem Bewußtsein und von ihm unbewußt die Spuren seiner Werke und Gedanken im Schoße behält und an der Stirn? Wenn es nicht ein bloßer Nothbehelf ist, daß wir alles dies Natur nennen, weil in dem allen eine gemeinsame, verschlungene, ebenso rastlose als ruhige Seele sich entfaltet und spiegelt, sucht, verwirrt, nachruft — wenn, wie ich glaube, dies die Natur ist: dann gehört mehr dazu, um sie wieder zu geben, als eine geschickte Erinnerung an ihre Farben und Formen, mehr als gewählte Schilderung ihrer bewegten Momente oder sichtbaren Gegensätze — viel mehr! Es kann nicht genug sein, daß ein Natürliches sich angenehm zerstreue, wie in manchem Gedicht von Gustav Pfizer; auch die Umfassung, damit es Natur sei, muß natürlich, jene magnetische Bindung sein, die sehr verschieden ist von einem Schema des Verstandes. Es kann nicht genug sein, daß über einen Zug der Natur ein waches Auge sich aufschlage, wie in manchem Gedicht des Grafen Platen, wo horazisch-epigrammatische Distinktion uns ein natürlich Bild darreicht, zwischen zwei Fingern wie eine Pomeranze. Damit die Seele der Natur da sei, muß auch ihr Traum mitten im wachen Blick unveräußerlich ruhig gefühlt werden. Es kann auch umgekehrt das heiße Brüten über der Erscheinung die Sache nicht ausmachen, wie bei den französischen Romantikern, noch das Zerfließen der Sinne, wie etwa bei Lamartine; sondern, sei es in energischer Wildheit, sei es in der elegischen Auflösung, der menschlichwählende Sinn muß im Triebe, das behaltende Bewußtsein mitten im Unbewußten gleichwiegend gegenwärtig sein, weil auch sie in diesem wunderbaren Spiel natürlich sind. Goethe verstand das, als Jüngling und Mann.

Es ist dasselbe in der Natur, was jetzt als Bangen, Magie, Verwirrung erscheint, wenn wir in uns versinken wollen, jetzt als tiefe Ruhe, Lethestrom, Wehmuth, wenn wir uns selbst enteilen und verlassen: die Dichtung, die da wahre Natur gibt, läßt immer Beides in Einem schauen und empfinden: so wird es 118
freie Natur.

So finde ich sie in den Märchen, die Tieck einst schrieb, in Hardenbergs besinnungsvollen Träumen, so bekennt sie sich in Fouqués Undine und viele Momente in seinen andern Dichtungen wiegen sich so in ihrer Seele. Die einfachsten Zauber der Natur — ohne Zauber ist keine — athmen die Reiseschatten von Justinus Kerner; ihre reinsten Wunder die Gesänge Uhlands, die immer Stamm, Laub und volle Blüthen beisammen haben. Noch einige wären zu nennen. In wie wenig Worten oft wie viel Natur! Unschuldig und tiefbewußt zugleich, ganz verschieden von gewissen Gedichten und Erzählungen der jetzigen Mode, die den Freund der Poesie in allen Colonien Ost- und Westindiens, in China und der Mongolei herumführen, als könnte er nicht die Reisebeschreibungen selbst lesen. Gedichte und Romane können spielen wo sie wollen. Aber sobald sie, statt innerer Schwingen, barocke Namen, fremdartige Bilder, Sitten zu Hebeln brauchen: dann seien es immerhin die bestimmtesten Länder- und Völkernatürlichkeiten, der Geist im Gedicht ist doch nicht Natur, er ist Absicht, Attake auf den Leser. Es cursiren solche marinirte Gedichte, Negerarbeiten, Bilder des Orients, Romane à la Chinoise ꝛc. Das sind auch naturhistorische Experimente, am Leser angestellt. Mit exotischem Gewürz, wie einem Wüstling, sucht man seinen abgestumpften Sinn zu reizen, versucht, wie viel Opium sein gebildeter Verstand vertragen kann, welchen Reiz fremde Spezereien, Thiere, Kanibalentänze, Gaukeleien auf das europäische Sensorium üben. Die altmodischen Mobiliarpagoden, Tapetenbilder, Meerkatzen sind in die Literatur eingezogen. Warum nicht auch das? Nur schön im Geist werden wir schwerlich werden durch diesen Zerstreuungstrost armer reicher Leute.

Erst muß das Natürliche im Dichter selbst Natur geworden sein, ehe es poetisch wahr sein kann. Das erzwingt kein Studium. Angeboren bis zum Vergessen, erlebt und wiedergefunden will es sein. Immer ist darum die heimathliche Natur für den gebornen Dichter die rechte; und fremde geht nur durch natürliche Wahlverwandtschaften ein in seine Poesie, nicht durch Landschaftreisen, Studium von Karten und Reisebüchern. Sei der Boden der Heimath vergleichungsweise an Schönheiten arm für den

Gast, der Eingeborene entlockt ihm mehr Seele als der bunteſten Fremde, der Dichter wurzelt mit ſeiner Dichtung in ihm, und mir war immer Arnims Wort ehrwürdig, daß er nirgend anders als unter dem leichten Sande ſeiner Heimath begraben ſein wolle. Unter ihm ruht er jetzt; er hat auch gelebt auf ihm: und die 119
Zerſtreulichkeit dieſes Bodens, die Spiele der Wolken und Dünen, der Wellen und Lichter um die Ufer der Oſtſee ſind in ſeiner Dichtung zu Ehren gekommen.

Auf ſolche Weiſe lebt auch in Eichendorffs Poeſie die Natur ſeiner Heimath, eine ſüdlichere und geſchwellt von der Liebe, bewegt von der Herzhaftigkeit des Dichters. Die Anſchauungen ſeiner Jugend ſind in ihm unſterblich geworden. Seine Lieder ſind nicht, wie die größere Hälfte der zeitläufigen, auf gedruckte Vorbilder gepfropft, Buchſtabenableger: ſie rauſchen wie aus dem grünen Schoß des mütterlichen Bodens hervor, der Waldbach gibt ihnen Antwort, der Vogel ſtimmt ein und die väterlichen Berge tragen den Wiederhall. Gleich in jenem erſten Roman iſt ein Reichthum der Landſchaft, nicht ſchmückender Naturſchilderung, ſondern gegenwärtiger, harmoniſcher Anſchauung. Unwillkürlich nimmt in ſeinen erzählenden Gedichten überall die natürliche Umgebung der Geſchichte eine ſymboliſche Stimmung an. Das unverwüſtliche Angeſicht der Schöpfung ſchaut drein, wenn die Menſchen ringen und irren, die Sterne der Nacht ſind Zeugen ihrer Träume und ihres Genuſſes, das unbefleckliche Sonnenlicht ihres Rechtes und ihrer Schuld. Selbſt in ſeinen dramatiſchen Werken, wo Andere mit kleinen Buchſtaben und großen Klammern lange Fingerzeige für das Theaterweſen einſchalten, hat Eichendorff die maleriſchen Gründe und Beleuchtung der Scene in den Dialog ſelbſt hineingetragen. Seine Novellen führen mit den einfachſten Mitteln in bezaubernde Gegenden ein, wo die urfriſche Luft des Hochgebirgs Bruſt und Auge labt, der Sonnenduft der Thäler um kräftig-raſche Gedankenſpiele wallt; und wenn eben der Humor ſich von Klippe zu Klippe über Wipfelwellen hin am Springſtock geſchwungen hat, nach einer leichten Wendung über uns auf einmal die unhörbar athmende Feier einer Sommernacht herabſinkt, in der kaum ein Zweig, ein Mondblick auf den Blättern ſich

bewegt und ungestört das Reh seinen Hals ruhig zum blinkenden Quell hinabbeugt. Und doch unterbrechen niemals dieses Dichters Naturbeschreibungen die Erzählung, noch greift diese hart in die Naturbilder hinein: aus dem einfachen Grunde, weil von Anfang seine Gestalten und Handlungen ihre Gründe und farbigen Spielkreise mit sich bringen, die einfassende Natur nur die begleitende Ruhe der Bewegung, Eins mit dem Andern und für das Andere gedacht ist. Diese Harmonie der Darstellung ist der unnachahmlich zarte Fruchtstaub echter Poesie, der die Oberfläche der Früchte nur solcher Bäume ziert, die in ihrem rechten Boden festgewurzelt sind. Nicht der transportable Pantograph, nur eine dem Jugendgrund getreue, aus der Selbsterfahrung hervorgewachsene Phantasie haucht so ihren Gebilden naturgleiche Anmuth ein. Eichendorffs Dichtungen sind Zeugnisse im guten Sinn für die Wahrheit, die er in seinem jüngsten Roman („Dichter und ihre Gesellen") schlicht und nervös ausspricht: „Es ist ein wunderbares Lied in dem Waldesrauschen unserer heimathlichen Berge; wo du auch seist, es findet dich doch einmal wieder und wär' es durch's offne Fenster im Traum; keinen Dichter noch ließ seine Heimath los."

Dies führt mich auf die dritte meiner Antithesen: darauf, daß den Romantikern die Thorheit der Zeit zum heiteren Märchen wurde, Neuere mit den Märchen in die Lebensbeschreibung ihrer Prosa hinabgleiten. — Dasselbe Lied der heimischen Berge, von dem Eichendorff sagt, daß es nach langer Trennung seine Kinder wieder zu erreichen wisse, pflegt, wenn es so von den Bergen herkommt und lautere Geister plötzlich anweht, während ihr Blick auf dem Zeitgewimmel ruht, ein Licht in sie zu schlagen, das, hineinscheinend in die zerstiebenden und verfliegenden Tropfen der Zeit, den lachenden Regenbogen des Märchens zurückwirft. Das Märchen ist immer ein alter Geist, der zum Kinde wird in einer andern Gegenwart, und ist ein Kind, das mit Wahrheiten der Vergangenheit spielt. Das Märchen ist ein alter Bekannter, bei dessen Anblick uns die Wirklichkeit zum Traum wird, und ist selbst ein Traum, der uns dennoch eine bekannte Wirklichkeit scheinen will. Und so war der

Morgen unſeres Jahrhunderts von ſelber märchenhaft. Denn in einer leidenden und verwirrten, dazu aufgeklärten und verwäſſerten Gegenwart fanden ſich wie auf einmal die großen Wiegenſagen unſerer Ahnen, blühende Erinnerungen alter Herrlichkeit und Liebe, Ideen wieder, die noch geſtern veraltete barbariſche Irrthümer hießen; und die Unſchuld der Natur, welche abzutödten Pädagogik ſich bis dahin bemühte, war plötzlich wieder da, wie ein Kind, das ſeinen Hofmeiſter überliſtet. Gerade ſo, aus Liſt und Unſchuld zuſammengeſetzt, iſt das Märchen. Seltſame Zeit! Man war von Ausländern, ſtolzen Feinden geſchlagen, entwaffnet, beherrſcht: und man fühlte ſich doch heldenmäßig, lebte in Gedanken und Bildern der Ritterlichkeit. Man redete in Geſellſchaft noch gelerntermaßen nach den Regeln einer Art Complimentirmoral: im Herzen aber vergötterte man die unbefangene Natur. Man war unterrichtet, daß es keine Geiſter, keine Heiligen, keine Offenbarung gebe: und dabei ſah man Inſpirirte, Begeiſternde vor ſich, empfand einen tiefen unwiderſtehlichen Zug nach den verklärten Geſtalten des Glaubens. Es war wohlbekannt, daß es verſtorbene Zeugen, Mächte und Geſtalten der Geſchichte, nicht der Gegenwart und Sitte ſeien, die gleichwohl 121
unwillkürlich vorhanden und allein befriedigend, für die Wahrheit der Wirklichkeit gelten mußten. Dieſe Wirklichkeit aber, ſo ungenügend ſie nun in ihrer Convenienz und Verkleidung erſchien, beharrte darum nicht minder in der Genügſamkeit ihrer allgemeinen deutſchen Bibliothekare, in dem Stolze ihrer Kritiker auf reinen Nichtbeſitz, dem Formalismus des Immerbeſſerwerdens, worin ihre Pädagogen immer ſchlechter wurden. Wie konnte nun einem, der die Ideen der Vergangenheit in ſich und ſeines Gleichen wieder tief aufleuchten ſah, dieſes anders denn als ein Wunder erſcheinen? Die Wirklichkeit bot keine Erklärung dieſes Auflebens. Und wie konnte ihm, wenn er aus ſolchen Ideen die Wirklichkeit betrachtete, dieſe anders denn als ein Zauber und Maskenſpiel erſcheinen? Aus Ideen war ſie nicht zu erklären. Gerade ſo, ſinnreich und widerſinnig zugleich iſt das Märchen. Unter unbegreiflichen Vorausſetzungen eine unabweisliche Begreiflichkeit, mit Annahmen, die der Wirklichkeit widerſprechen, die wirklichſten

Wahrheiten zeigen, das ist seine Natur und war die Gestalt jener Tage. Indem also seine Geister, von idealem Lichte voll, in die gangbaren Meinungen und Versicherungen hineinblickten, die ohne Dogma lehrten, ohne Idee idealisirten, und ohne Substanz existirten, mußte der absichtslose Witz, den dieses leere Regeln des Regelns an sich selbst ausübte, jenem Lichte durchsichtig werden und sein Durchschein in alle sieben Farben der heiteren Iris ausbrechen.

So versöhnlich sehen wir die Thorheit, die alles bestätigt, was sie leugnet, in Tiecks Zerbino durch's Licht geführt. Wir sehen diese Thorheit als erklärte Feindin der Phantasie mitten im Reiche der letzteren. Die Phantasie baut über ihr und um sie her ihre Wunder so klar und offen, daß sie zur einfachsten Wirklichkeit werden: wogegen die Verfechter der einfachen Wirklichkeit sich ebenso sehr durch sich selbst als Phantasten darstellen. Je breiter sie sich machen, je eifriger sie werden, um so mehr müssen sie die Unverwüstlichkeit der Phantasie bezeugen, und hieraus springt und sprudelt die genußreiche Heiterkeit dieses komischen Märchens. — Wie ganz anders wirken die bekannten neueren Versuche in der höheren Komik, die das aristophanische Lustspiel verjüngen wollten! Sie vergaßen nur das großartig Märchenhafte der aristophanischen Fabeln. In der verhängnißvollen Gabel und dem romantischen Oedipus, wo es, zumal in jener, an einzelnen Schönheiten nicht fehlt, ist die strafende Parabase nicht, wie bei Aristophanes, Gegensatz und Uebertritt aus einer phantastischen Höhe in die äußerste Wirklichkeit — ein Schritt, der bei solchem Abstande selbst wieder phantastisch wirkt —: diese Platen'sche Parabase ist vielmehr Nerv und poetischer
122 Stamm des Ganzen. Nehmt einmal dem Aristophanes seine Parabasen: ihr habt noch die ganze Flamme der Poesie, nur einige derbe Reflexe weniger, die sie in ihrer Wirkung verdeutlichten, die Doppelverkehrung des Idealen und Realen steigerten. Nehmt der recensirenden Gabel und dem pasquillartigen Oedipus die Parabasen, so bleiben wenige zerstreute Motive, schöne Verse; Witzfunken, kein Witzfeuer. So ist's nicht mehr Para-basis, sondern Basis. Poesie kann darin immer noch sein; aber nicht

komische, sondern satirische. Die Satire ist es, die nicht das Ideale schafft, sondern nur, daß es sein sollte, dadurch bekennt, daß sie das Gegentheil straft. Diese Satire aber, was ist sie anders als, wie ich sagte, Biographie der Prosa, das zürnende Geständniß, daß der Poet verdammt sei, in dieser Prosa zu leben, die er bei Namen nennt? Ja er, er selbst lebt darin; sonst würde er etwas Anderes zu schauen wissen als diese prosaischen Leute rechts und links, an die sein Scharfschützenblick sich heftet; würde etwas Anderes zu zeichnen haben als die Züge der Wirklichkeit, die ihn ärgern und vielleicht aus Schuld seiner, nicht ihrer Prosa. Auch die Grobheit reicht nicht aus zur Komik, wenn sie nur mit einigen lyrischen Klängen ihre Parodie erleichtert, wenn sie nicht der unternehmende, sich verjubelnde Uebermuth ist, womit der Athener die Höhen der Stadt oder gar den Olymp erobert.

Aber wenn der komische Witz nicht mehr die Höhe der Märchenfreiheit erreicht, in der seine Flamme erst rein wird: so liegt es mit am Charakter unserer Zeit. Sie ist nicht phantastisch. Sie enthält keinen ernstlich gemeinten Widerspruch gegen die Idee, wie sie auch kein hinopferndes Bekenntniß für dieselbe hegt. Man läßt dies und jenes gelten, an sich kommen, ficht für keines. Die Zöpfe, die der jungen Poesie im vorigen Jahrhundert opponirten, protegirt Niemand mehr, will Keiner tragen, auch der nicht, dem der Zopf unterdessen in aller Stille in die Seele hineingewachsen ist. Wäre daher die wirkliche Komik unserer Zeit aufzuzeigen, so kann es nicht mehr diese sein, daß zwei Parteien sich einfach widersprechen, eine poetische, die in sich wirklich, und eine nüchterne, die sich zum Trotz poetisch würde; sondern das Komische unserer Verfassung ist, daß die Parteien sich nicht mehr unterscheiden können. Es kommen keine Dichter mehr auf, weil die Leser alle selbst dichten können, es macht keine Kritik sich Bahn, weil sie selbst kritisirt wird, Keiner spielt seine Rolle durch, weil er die andern Rollen auch kann. — Dieses Lustspiel hat Eichendorff dargestellt in seinem Philisterkrieg. Hier bilden die Poetischen ein Corps, haben es auf eine große Expedition, Seefahrt zu Lande und Vertilgung der Philister abgesehen. Die Philister ihrerseits werden durch den 123

Angriff genöthigt, zu widerstehen. Aber unter den Poetischen selbst war es nur ein ähnlicher Zwang des Zufalls, der ihr philiströses Element in poetische Bewegung brachte, und bei den Philistern regt sich gegentheils ein revolutionäres, phantastisches Prinzip. Haben die Poetischen ihren Narren, so fehlt den Philistern ihr Hanswurst auch nicht, der sogar in idiopathischer Verwandtschaft mit dem Bürgermeister steht. Lieben die Philister die Bequemlichkeit, so wird sie im Lager der Poetischen nicht minder gepflegt: und unfehlbar würde hier eine philiströse Langeweile einreißen, brächten nicht überlaufende Philister eine poetische Kurzweil mit. Die Heldin der Poetischen verliebt sich in das Philistergenie; dessen prosaisches Liebchen bezaubert den romantischen Seekönig; und wieder wird von jener Heldin ein alter intriganter Philister hingerissen. Es kommt dahin, daß die umgeschlagenen Prosaischen ihre Gegner soweit überbieten, daß sie sogar über die Romantik hinaus bis in Teutoniens Urwald zurückdringen. Wenn nun auch Narr, Kritikus und Minnesänger jenen Exaltirten nacheilen und mit ihnen aus dem Urwalde zurück in's Lager der Poetischen den Riesen Grobianus bringen, der alles teutonisch einrichten soll: so hat dies nur die Folge, daß nun beide Parteien, vollends ununterscheidbar, vom Riesen durcheinander gejagt, sammt ihm unter einem auffahrenden Pulverthurm eklatant zusammenfallen: ein Schluß, der tragisch wäre, blieben nicht zugleich doch beide Parteien übrig im Parterre und hinter den Coulissen.

Hier liegt das Erheiternde darin, daß Poesie und Prosa, wie sehr sie vermischt scheinen, sich doch entgegengesetzt sind, von selbst ihren Gegensatz herstellen: erheiternd ist dies, weil nur durch diesen Gegensatz mit der andern jede das bleibt, was sie ist. Könnte das Philisterium poetisch werden, so würde es ideal. Damit wäre uns schlecht gedient. Was hätten wir an einem idealen Braten, einem vortrefflich vorgestellten Geldsack, einer eingebildeten Schlafmütze? Recht herzlich real sind offenbar diese Sachen gar nicht zu verachten, obgleich in den Augen der Poesie gemeiner Plunder. Könnte die Poesie Prosa, häusliche Einrichtung werden, so wäre das entweder eine sehr unbequeme Häuslichkeit oder die Poesie würde eine phlegmatische Philisterin;

in beiden Fällen wäre sie unendlich schlechter als die wahre Prosa. Fürchten wir nichts! Alles was das Philisterium von der Poesie an- und aufnimmt, ist nur eine kurze Motion, ein bischen Confusion etwa; dann setzt sich das liebe Philisterium desto breiter, die ganze Poesie geht ihm nur so als unschädliche Redensart um den Bart, und Alles bleibt beim Alten. Desto besser für die Poesie: so bleibt sie lauter Freiheit. Wenn man 124
sie pflanzen könnte wie Rüben, anziehen wie einen Rock, lernen wie Brotwissen oder wie ein Amt, durch Dekret überkommen: dann wäre sie ohne Zweifel nicht mehr die himmlische. Aber indem die prosaische Masse, auch nach dem besten Willen, sich mit Idealen zu bemengen, unausbleiblich in den eignen Schwerpunkt zurücksinkt, löst die Poesie als reine Idealität sich ab, und indem nicht sie die Masse zu tragen braucht, die unter ihr von selbst sich erhält, bleibt ihr daran eine wirkliche Basis, von der sie immer neu, immer anders als freie Idealität sich abstrahlen kann. Und wir nun, die wir denn doch nicht die Poesie selbst sind, sondern von Geburt und durch tägliche Kost Philister, aber solche-, die auch der Poesie bedürfen: für uns ist es erheiternd, zu sehen, daß wir Philister bleiben sollen, damit uns Poesie bleibe; und daß die Idealität der Poesie, wenn ihr die Prosa zu sehr nahe kommt, diese nur noch gründlicher zu sich selbst bringt. Die uns die Poesie prosaisch machen wollten, die liefen dem Grobian in die Finger; die in der Prosa selbst phantasiren wollten, flogen mit dem Pulverthurm auf. Aber das Publikum ist übrig, schickt sich an zum Nachhausegehen, denkt an Abendessen und Bett, wohlbewußt, daß der Pulverthurm nur Vorstellung war.

Dem historischen Mythus nach ist dieser Philisterkrieg die Fortsetzung des Zerbino. Wenn der letztere der Nachwelt erzählen wird, daß die Romantik ein Fest der Poesie war, welches die Widersacher nur erhöhen konnten: so wird Eichendorffs Lustspiel die Erzählung hinzufügen, wie dieses Fest unterging, nicht durch Sieg der Widersacher, sondern dadurch, daß die Zeit es aufnahm, in der es nun tolle Prosa, Niederschlag, Redensart wurde.

Was die Romantiker gewollt hatten, war in ihnen schon da, als sie es wollten: die Darstellung sanktionirter Ideen. Diese

sollten nun ganz objektiv eingeführt werden, übergehen in die gewöhnliche Wirklichkeit. Aber sie waren schon objektiv, gerade dadurch, daß die Wirklichkeit ihnen widersprach. Dadurch waren sie etwas an sich, begrenzt durch das Andere, beschäftigt durch den Gegensatz, in sich reflektirt durch die Scheidung.

Im Mittelalter allerdings hatten diese Ideen auf andere Weise Objektivität gehabt, dadurch nämlich, daß sie selbst untereinander im höchsten Kampfe lagen. Durch diesen Kampf hatten alle Ideen Wirklichkeit gehabt, jede dadurch ihre eigene, daß sie der Wirklichkeit der andern widersprach: denn eben deshalb ging immer eine aus der andern wirklich hervor. Aber darum auch in steter Abwechselung des Uebergewichts erlagen sie einander, und eine entlassene, geistlose Wirklichkeit ging aus ihnen hervor. Hierdurch wieder wurde die Wirklichkeit selbst etwas Ideales. Denn sie hatte festen Charakter und Halt nur durch die inwohnenden Ideen gehabt. Deshalb erscheint die Wirklichkeit der neuen Geschichte überall als bloße Parodie des Mittelalters: in Titeln, Ehren, Sitten, Kleidern eine zurückgebliebene leere Einbildung mittelalterlicher Formen. Man respektirte ganz einen Herrn „von", der nicht der Herr davon war, einen Abbé, der nicht im Kloster, noch für die Kirche, sondern am Spieltisch für Damen lebte, man war Chevalier ohne Pferd, gepriesener Odensänger ohne Stimme mit der Schreibfeder, Rath und rieth nichts, trug einen Degen, als wäre man Ritter, aber nur von Porzellan. Das Reale davon war in den vergangenen Ideen. Diese leere Einbildung mußte wieder, weil eine leere, in sich zusammensinken. Die Einbildung wandte sich also gegen sich selbst, gegen ihre Form, den Nachschimmer des Mittelalters. Indem sie, als Bildung und Aufklärung, vermeintlich bloß die Barbarei des Mittelalters verzehrte, löste sie in sich selbst sich auf, eiferte gegen einen Schatten, der sie selbst war. Und so ging die Einbildung in ihrer eigenen Aufklärung unter, wie ein Nebel, und siehe, was diese zu zerstören gemeint, stand, obwohl fern, doch licht und groß und herrlich hinter ihr: die Gestaltung des Mittelalters, die Erinnerung der Ideen.

Diese Morgenstunde spiegelte die Romantik. Sie war das

reine Element, war zwiſchen den Nebeln des Thals und den lichten Waldhöhen und Gipfeln der Ferne das Medium, durch welches die Gründe in den Anblick der Gegenwart hereintraten. Wenn ihr daher von Gegnern vorgeworfen wurde, ſie ſei ein duftiger Nebel, ſo wußten dieſe Gegner nicht, daß ſie ſelbſt dieſer Nebel waren. Denn die Romantik hatte keine nähere Gegenwart, um daran das Bild der Gründe abzuwerfen, als dieſen niedergehenden Nebel der Aufklärung. Je mehr derſelbe ſich wehrte und kräuſelte, um ſo mehr hielt er das Morgenlicht auf, und um ſo heller wurde das Bild der Romantik an ihm zurückgeworfen. Als aber der Nebel ſich ganz in Luft auflöſte und in den Aether zerfloß, deſſen Spiegelſpeiſe er geweſen war, da löſte ſich mit ihm auch der Reflex auf, der Tag ſtieg höher, die Ferne war wieder fern, und ein gleichgültiger Vordergrund verſpeiſte das Morgenlicht.

Dieſes Morgenlichtes erſter Erguß war Goethe geweſen. Sein Blick war nicht auf die Gründe gerichtet, deren Abglanz er ſo rein daher trug: er wußte ſich nur das Ziel, den Vordergrund zu erleichtern. Er liebte daher die Romantiker nicht, die ihn liebten. Er mochte es nicht leiden, daß ſie ihn prieſen wegen des Bildes, das er daher trug, von dem er dachte, daß es zufällig ſei und er ebenſo gut jedes andere würde mitgenommen 126
haben, hätte es auf ſeinem Wege gelegen. Dem Nebel war er nicht gram, ſofern er daran ſich reflektirte, er nahm ihn zum „Schleier“ ſeiner Dichtung, hielt aber den Vordergrund für die Wahrheit. Daß die Wahrheit vielmehr die Idee war, konnte er nicht ſehen: denn er kam von ihr und blickte hinauswärts. Die Romantiker waren dem Nebel gram; ſie glaubten, er halte das Bild der Ferne auf: aber eben dadurch erſchien es nahe; daß der Nebel die Spiegelſpeiſe war, konnten ſie nicht ſehen: denn ſie waren das Bildlicht und blickten einwärts in die Idee. Die Romantiker meinten, das Bild der Idee müſſe Alles und der Grund Gegenwart werden; Goethe meinte, der Vordergrund müſſe Alles werden. Darüber wurde der Nebel zu Waſſer und ließ Beide durch, Goethen und die Romantik. Beide fielen auf die Seite, der ſie zugewendet waren: die Romantik in die Erinnerung, Goethe in den Vordergrund.

Aber Goethe fand nicht wieder eine Liebe, wie diejenige war, die er verschmähte. Das Licht blieb nicht mehr freies Morgenlicht, sondern ward gebunden von den Formen der Gegenwart, setzte das Bild der Idee ab und verwandelte sich in die Farbenlehre des Daseins. Nicht Liebe, Ehre kam Goethen entgegen. Er sollte nun dem Vordergrund Alles werden; sein westöstliches Klima, sein geognostischer Boden, sein Edukations- und Finanzrath sollte der Gegenwart Alles machen: ihre Oekonomie, Kunst, Alterthum und ihre mimische Complimentenreligion. Und das that er nach bester Möglichkeit, indem er immer zierlich zeigte, was sich vorfand, und immer etwas weniger als sich vorfand, aus guten Gründen. Aber die Ahnung ward ihm, daß er im Begriff sei, sich in eine geschmackvolle Montur der Zeit zu verwandeln. Sie wirkte heimlich die entgegengesetzte Bewegung in ihm, die reine Abstraktion, daß er in Wahrheit an nichts von dem Allen theilnahm, woran er theilnahm. Diese Abstraktion trennte seine herrliche Phantasie rein in sich: auf der einen Seite war sie nun bloß noch Motiv, auf der andern, als dieselbe, bloßer Stoff. „Man kann schmelzen, man kann wägen, wird gediegen, läßt sich scheiden": und somit reicht der Künstler statt des Kunstwerkes die Barren und Blöcke. Aber in der Poesie sind die Blöcke etwas anderes als für die Plastik: man sieht zu, und es sind keine Stoffe,
127 sind vielmehr offene, unbestimmte Motive, Sinnanregungen, Betrachtungsanflüge, die sich in's Heimathlose verlaufen. Darum wurde auch die Antike Goethes Evangelium, weil an ihr das moderne Auge nichts erschaut als das Motiv. Auf der andern Seite kam daher sein Behagen an bloßem Sammeln und fachmäßigem Ordnen, Schematisiren. Die Sachen sind da, selbst die Theaterzettel alle gebunden, selbst die Visitenkarten an Schnüre gereiht. Alles rubrizirt, numerirt, datirt, was will man mehr? Seine Poesie war nun in ihm rein ideal, sein bloßer lautloser Athem. Als Schöpfung lag sie hinter ihm, schwebte auf Dichtung und Wahrheit, den Erinnerungen aus seinem früheren Leben. Da spielte die schöne Morgensonne fort, und auch der bewußte Nebel spielte mit. Gegen die Wirklichkeit hingegen war seine Freiheit nur Mystifikation, und Goethe, der seinen Morgen ge-

feiert hatte mit einer Apotheose der Leidenschaft und der Schwärmerei, seinen Mittag mit einer der Oekonomie, feierte seinen Nachmittag mit einer Apotheose des Kanzleistils.

Es scheint, die Romantiker hatten doch Recht, wenn sie behaupteten, die heimischen Gründe, die Symbole allgemeiner Erfahrung, die Ideen der Geschichte müßten dem Lichte der Poesie seinen Inhalt geben. Zu Maskenspielen konnte es Faust noch bringen, zu Handlungen nicht mehr. Nachdem er die Helena beschworen, Papiergeld gemacht, Lektionen recapitulirt, über die er schon im ersten Stadium hinaus war, und seinen schönsten Augenblick in einem großen Graben gesucht hatte, fand er doch keinen andern Schluß als einen romantischen: eine Hilfe, die vielleicht zu spät kam. Denn wer bürgt, daß dieser Himmel nicht auch nur phantasmagorisch ist, so gut wie der griechische Olymp und so viele andere Decorationen?

Aber die Wirklichkeit verhielt sich in derselben Abstraktion gegen Goethe. Sie zollte ihm Ehre, den Nachhall des Beifallrufes, den die Romantiker zuerst durchgesetzt hatten; aber eine leere Form der Ehre: denn in Wahrheit erholte sie sich bei Müllner und seinem Schicksalsgespenst, erheiterte sich an Kotzebues Nachlaß, ließ sich rühren durch den „Hund" (des Aubry), mit dem es der vergötterte Heros nicht aufnehmen konnte. Wenn's hoch kam, labte man sich an Byron, lieber doch am großen Unbekannten und den kleinen Bekannten, wie sie Eichendorff nannte, lieber an Clauren, am Vergißmeinnichtalmanach, am Freischütz und wo nicht sonst.

Diese Leute hatten alle auch so was Romantik, wie auch Antikes und noch mehr nebenbei: und so wußte jetzt Jedermann, daß es mit jener nicht Ernst sei, sondern nur so dergleichen gethan und darüber hinaus ohne Schaden. Die wahre Romantik trat, wie gesagt, zurück in die Erinnerung; ihr Bild löste sich auf in Klänge. Die Lyrik, die ihr Wunderhorn hervorgerufen, tönte fort zur Feier des Friedens, der den Kriegsjahren gefolgt war, tönte weiter und wieder und irrt durch die Welt. Da und dort einmal wiederhallte sie im Gebirge, und zur Antwort kam ihr eine alte Geisterstimme aus dem letzten Stein einer Bergruine, oder 128

die Sennerin schlug einen Lerchenwirbel ihr nach hoch in die freie Luft. Da und dort einmal fängt ein junger Bursch ihre verlorenen Klänge auf und singt sie eine Weile weiter, bis ihm der Staub der Chaussee die Stimme versetzt. Woher das kam, aus welcher Gegend diese Töne herwehen, wird nicht gefragt; sie liegt weit hinter der Gegenwart. Der Wind nur bringt die vereinzelten Laute herüber; die Jäger, die sie anstießen, wohnen weit im einsamen Wald. Sie kamen einmal zur Stadt; aber man sagte ihnen: Was wollt ihr? Alte Märe erzählen: die haben wir jetzt besser bei van der Velde; Schwänke, von neuern Wanderungen: wir haben sie rührender bei Weisflog, gescheidter bei Zschokke, kitzlicher bei Clauren; Schauspiele aufführen: als hätten wir nicht die solidesten von Auffenberg, Raupach, episch bei Wilibald Alexis, dessen Name schon romantisch ist, lyrisch bei Kind, Hell und Anderen, die ebenso schöne allegorische Namen haben. Liebe Leute, wir haben eure Romantik in der zweiten und dritten vermehrten und verbesserten Auflage; der Zeitgeist — ihr kennt doch diese hohe Person — verlangt jetzt mehr: geht mit ihm vorwärts oder bleibt zu Hause.

Wer diese Geschichte, viel anmuthiger als ich sie erzählen konnte, lesen will, dem empfehle ich Eichendorffs Viel Lärmen um Nichts, eine Novelle, die in würdiger Gesellschaft, in einem Bändchen nämlich mit Brentanos Die mehreren Wehmüller, 1833 erschienen ist. Darin wird der hohe Zeitgeist gebührend wahrgenommen, der große Reichthum des Herrn Publikums an Geld und Novellenmachern, Dampfmaschinen und Almanachen, unglücklichen Engländern und seidenen Schnupftüchern beneidenswerth geschildert. Wem anders könnte die reizendste und blühendste aller idealen Damen, gleichsam die personifizirte Schönheit und Poesie, zur Gemahlin bestimmt sein als dem Mäcen alles Schönen und Schmackhaften, Protektor aller Dichterinnen und ihrer gelegten und verlegten goldenen Eier, diesem Patron aller Journalcouriere, diesem Güterbesitzer und vornehmen Dilettanten, kurz dem Herrn Publikum? Gewiß, die bezaubernde Tochter des Feenlandes muß sein werden! Dahin arbeiten auch seine Freunde und Diener, die unternehmenden Novellisten, die kritischen Schlau-

köpfe, die gewandten Vielliebchen-Appreteurs planmäßig, rapid. Die Schöne, trotz einiger scheuen Seitenblicke, wird aufmerksam; der reiche Herr — er hätte es just nicht nöthig, aber er war von jeher galant, er läßt sich's gefallen; zu seinem Metier gehört es einmal, alles Köstliche zu erwerben; er will sie. Einige unheimliche Jäger und Abenteuer spuken zwar dazwischen: doch der Zufall selbst muß helfen, Alles geht vortrefflich, das Wunder- 129
kind wird mit Emphase die Seinige, und die brillanteste Hochzeit von der Welt wird gefeiert. Nun ist es nur fatal und fast unglaublich, daß es hinterher erst scheinen und verlauten will, es sei dabei ein kleines Quidproquo vorgegangen und Herr Publikum — er hatte sich's doch etwas kosten lassen! — habe nicht eigentlich die wunderbare Schöne davongetragen, sondern eigentlich — ihre Kammerjungfer. Die Gelehrten sind nicht ganz einig: aber sehr wahrscheinlich wird es gemacht, daß mit der Liebe und Hand der Wunderbaren fast gleichzeitig ein Anderer, ein Landstreicher, freilich edelgeboren, aber verarmt, in aller Stille beglückt worden, und auf einem einsamen Jagdschlosse mit ihr vermählt, unverzüglich abgereist sei.

Dieses und noch manches Andere, sowohl von den Verhältnissen jenes hohen Herrn als dem heimlichen Waldschlosse und seinen Bewohnern erzählt die Novelle, wie mich dünkt, sehr lieblich. Daß sie wahr sei, wird mir noch aus einem besonderen Grunde glaubhaft. Ich hörte nämlich einmal eine Stimme: das sei eine Novelle „von viel Lärmen um Nichts.“ Wessen Stimme das nur gewesen sein mag? Der Witz ist entlehnt, dem Gegner selbst abgeborgt und nachgesprochen. Das ist — wer ihn kennt — so ziemlich Herrn Publikums Art. Denn, es nur so kurz hinzuwerfen, verräth offenbar Aerger mit etwas Furcht, näher auf die Sache einzugehen; und dieser Aerger, wenn herauskommen soll, er habe statt der Gräfin das Kammerkätzchen, die Furcht vor der Aufklärung eines so zarten Geheimnisses — ist in seiner Situation so natürlich, so verzeihlich, für jeden Anderen aber so bloß ergötzlich, daß ich den verdrießlichen Stoßseufzer Niemand als ihm zuschreiben kann und darin keinen kleinen Beweis dafür sehe, daß die Novelle nicht um Nichts, sondern um einen wirk-

lichen error personae Lärm geschlagen. Oder hätte ich doch mißhört und meinte die Stimme vielleicht nach der anderen Seite hin, mit dem Jagdschlosse und seinen Bewohnern sei es nichts, dieses sei nicht wirklich? Damit nun freilich hat es eine eigene Bewandtniß, fast eben wie mit den Höfen alter Kaiser im Innern der Berge oder den Traumkirchen im Walde. Man kommt hinein, weiß nicht wie, sieht alles so deutlich: morgen kann man die Stelle nicht mehr finden. Was von Wenigen nur so selten gesehen wird, davon will auch ich nicht behaupten, es sei wirklich; aber davon machte die Novelle auch keinen Lärm; und jene bewegten Gestalten in dem Waldschlosse schienen mir ihre vergängliche Beschaffenheit wohl zu wissen. Ich sah dort ein schönes Weib, die sang:

Aus der Heimath hinter den Blitzen roth
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange todt,
Es kennt mich dort keiner mehr.
Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir,
Rauschet die schöne Waldeinsamkeit,
Und Keiner mehr kennt mich auch hier.

Sie also wissen es, daß es ihre Bestimmung ist, vergessen zu werden. Ein altes Märchen, ein sehr altes — schon der göttliche Platon wollte es durch Tradition überkommen haben — behauptet, daß eben dieses vorgewußte Einsinken in Vergessenheit die Geburt der Seele sei. Wo aber das Märchen selbst vergessen worden und das Vorwissen ganz in ihm ausgelöscht sei, da, meinte er, finde sich das, was die Menschen Wirklichkeit nennen, die verlorene Seele, die seelenlose Wahrheit. Würde nicht Platon von den meistverbreiteten Gedichten unserer Tage sagen müssen, sie haben keine Seele? Wenn er z. B. sähe, wie der hörnen Siegfried und der Tod des Tasso, die Zarin und Genovefa über den gleichen handfesten Kothurnleisten geschlagen werden, wenn er hörte, wie aus allen eine Hauptstimme, mit inständigen Bitten oder zudringlichen Erklärungen, feurig beschwörend oder aktenmäßig auseinandersetzend, immer sagt und fragt: Bin ich nicht wirklich und leibhaftig der und der, die und

die? Seht ihr wohl ein, daß dies meine wirkliche Lage ist, so und nicht anders, darum und aus keiner andern Ursache, und dies wirklich meine Gemüthsart und Leidenschaft? Hört doch wie ich klage! hört, wie ich die Weltgeschichte anrufe aus den besten Gründen, die ich alle Punkt für Punkt angebe; hört wie ich zürne, ich erklär' es euch ja, warum mein Zorn keine Grenzen kennt; seht wie ich sterbe, und damit ihr's versteht, sterb' ich durch zwei Akte hindurch — wenn Platon das sähe, er würde sagen: Sehr verständig, ihr Guten, biographirt ihr eure Prosa; wahre Seelen könnt ihr nun nicht sein, da ihr euch so sehr an die Wirklichkeit anklammert. Ihr gedenkt eurer so gut, daß ihr das Wissen, welches vor euch hätte sein müssen, jetzt erst aufbringt, und daß ihr das, was ihr vergessen müßtet, um Erinnerung zu sein, so fleißig erinnert, daß ich alles an euch vergesse, ausgenommen die einzige Erinnerung an eure Furcht, vergessen zu werden.

Gute Motive, glaubt man, wenn sie, recht aus der Natur der Wirklichkeit geschöpft, eine bedeutende Handlung bilden, machen ein Drama; wenn sie recht in's Licht gesetzt werden, seine Poesie. — Das Märchen fehlt! Nichts kann Poesie sein, worein wir uns nicht vertiefen, uns ganz hineinvergessen. Wirksam kann es 131
ohne dies wohl sein; wirksam ist auch eine Ohrfeige, eine Leiche; Rhabarber und Zwiebel sind wirksam: schön ist nichts, wohinein sich nicht eine Seele ganz versenkt hat. Damit wir aber unser selbst vergessen können über einer Vorstellung, muß erst sie vorwissend ihrer selbst vergessen. Denn sie kann nicht dadurch rein für uns wirklich werden, daß sie immerfort den Gedanken ihrer Wirklichkeit herauskehrt, sondern nur dadurch, daß der Gedanke ganz versenkt ist in das Bild der Wirklichkeit und mit ihm in die Vergänglichkeit hingegeben. Wo dagegen aller Aufwand der Darstellung dahin geht, die Motive an sich auszusprechen und in rhetorischer Deklaration deutlich zu machen, da seh' ich überall die Meinung des Dichters und die Logik des Vorganges so klar, daß ich über die Vorstellung erhaben bin und ganz ruhig bei mir bleibe. Und wenn ich sehe, daß diese Logik daraufhin arbeitet, mich zu erschüttern, dann stoß' ich die anmaßende Vorstellung von mir. Denn ich erlaube keinem Menschen, mich zu erschüttern,

dem nicht selbst ein Gott den Busen erschüttert. Eitle Menschen, die sich was darauf einbilden, einen Charakter zu durchschauen, und Weichherzige, die keiner Exposition eines Unglücks widerstehen können: von diesen freilich genießen bei solchen Vorstellungen die einen das Behagen ihrer eigenen Wohlweisheit, die andern den süßen Schmerz ihrer Rührbarkeit. Wer aber die Nüchternheit fühlt, mit der der Wirth seine Gäste zu berauschen denkt, wendet sich ab.

Besonnen ist auch die Poesie; um so viel mehr besonnen als die Prosa, je mehr sie ihren ganzen Sinn in das verhaucht, was sie vorstellt. Die Nüchternheit nur, die selbst gar nicht erfüllt ist von dem, was sie gibt, sondern es nach Absichten traktirt, ist die wahre Prosa. Sie wird nicht bloß erkannt an der Incongruenz ihrer Absicht mit dem Ausdrucke, da jene kalt, dieser warm ist: ebenso oft verräth sie durch die heterogene Natur der Stoffe, die sie zusammengreift, ihr gleichgültiges Innere. Wenn z. B. ein vielbändiger Roman in Parteikämpfe und Staatsaktionen des Mittelalters griechische Religionsmythen einflicht, diese wieder mit orientalischen verschmilzt, und neben christlichen Symbolen und Legenden die Verzückungen eines abstrakten Idealismus, unter Stammrittern und Seeräubern moderne Denker, neben Gott das Fatum und Nereiden und Evaschlange und Sphärenharmonie in einen Rahmen bringt — welche ist die Wahrheit des Ganzen? Die biographische, denk' ich, daß der Verfasser — von allem diesem in der Schule gelernt, in Büchern gelesen, in Zirkeln gesprochen, in Muße sich Gedanken gemacht, und daß in dieser Folge, in diesem Zusammenhang keins mit dem andern streitet. Denn ein gedachtes Feuer wird durch ge-
132 dachtes Wasser nicht gelöscht, und in einem bloß vorgestellten Winter kann auch der Sommer vorkommen. Ich wüßte nicht, welche Art von Roman geeigneter sein könnte als die bezeichnete, zu der Ueberzeugung zu führen, daß alle Elemente aller Poesie ganz von selbst schon in der Prosa des Lebens nebeneinander und durcheinander liegen, und daß man sie im Conversationslexikon noch vollständiger finden kann.

Dieses, das Conversationslexikon, hab' ich immer für das

Epos unserer Epoche gehalten. Sein wir ehrlich genug, zu gestehen, daß es uns ist, was dem Griechen Homer war. Hierin liegt auch die gründlichste Rechtfertigung für jene allumfassenden Romane. Was können sie dafür, daß der Leser interessirt sein will, ohne selbst sich für irgend etwas bestimmt zu interessiren? Einstmals war der Leser gefühlvoll, interessirte sich zärtlich für die Wahl des Herzens, für den Mond: da wußte der Dichter, wohin. Dann war er frivol, interessirte sich für epikureische Gutschmecker, die allmählig aus platonischen Schwärmern hervorgingen: da wußte der Dichter, wohin. Dann war er stürmisch hochherzig, interessirte sich für flegelhafte Genies, die den Herzog erstachen, Nonnen raubten, Gesindel prügelten: das war auch zu machen. Aber das ist längst vorbei. Weder dies will man jetzt, noch daß der Poet doktrinär sei wie Klinger, noch humoristisch wie Jean Paul, noch phantastisch wie Hoffmann, noch sonst etwas Dageweseues: aber — interessante Geschichten soll er erzählen. Lieber Gott, was ist interessant? Dem Naturforscher ist der Wurm interessant, der den Menschen anekelt, dem Krämer der Wollpreis, der dem Gelehrten nichts ist, dem Jüngling das Mädchen, das sein Vormund ein Gänschen nennt, dem Archäologen ein Scherben, der für den Philosophen nicht existirt. Alles ist interessant und Alles ist uninteressant. Aber dieses All ist die Prosa. Gibt es denn gar nichts, das für Alle interessant und für Niemand uninteressant wäre? Wir wollen sehen. Für die Romantiker — ich weiß, daß sie jetzt auch uninteressant sind; aber ich muß doch auf sie zurückkommen — für die Romantiker gab es etwas, das ihnen unbedingt galt, und von dem sie glaubten, daß es allen Menschen unbedingt gelte. Darauf wollten sie bauen, damit ihre Poesie Grund habe, Gestalt gewinne, nicht in die Breite der Prosa zerlaufe.

Sie hatten sich dieses Unbedingte nicht ausgesucht, aber gefunden, erfahren im Ernst der Zeit. Durch innere Verwandlung — wie ich oben in dem letzten meiner Paradoxen sagte — war dieser Ernst der Zeit den Anschauenden zu einem erneuten Glauben geworden, wenn heute umgekehrt die Anschauung des

133 Glaubens von absichtlichen Dichtern für den Genuß des Augenblicks verbraucht wird.

Der Eingang unseres Jahrhunderts war ernst, dies wird Jeder zugeben. Wie viel Spaß hatten doch zu ihrer Zeit Voltaire gemacht oder Diderot sammt den deutschen Nachäffern; wie viel Spaß in ihrer Art Wieland, Musäus, Thümmel; und Kotzebue fuhr noch immer fort, seine Späße zu machen: aber sie wollten nicht mehr verschlagen. Es war die Zeit gekommen, daß die Gebildeten an den schlichten Volkssinn appelliren sollten, die Zeit, daß die Freigeister, wenn sie die Frucht des Kreuzes nicht kannten, wenigstens das Holz des Kreuzes fühlen sollten. Ein allgemeiner Bußtag war ausgeschrieben, bei dessen Beginne Völker und Fürsten vor einer äußeren Gewalt und bei dem Schlusse vor Gott in's Knie sinken. — Die deutsche Dichtung — denn echte Dichtung ist immer eine Prophetin — hatte diese Andacht vorausgefeiert. Sie war, als ihr die Erde keinen Spiegel mehr bot, dem Himmel des Christenthums zugewendet, und seine Lichtbildungen traten ihr still und allmählig über die Dunkelheit der Gegenwart hervor. In der Zeit, wo sogar ein Klopstock als betagter Mann mit hohen Erwartungen auf die Anfänge der französischen Revolution hinblickte, gab es Jünglinge, vereinzelte, unbeachtete Jünglinge in Deutschland, die, theilnahmlos für die Bewegung der Zeit, nach dem höchsten Ruhepunkt aller Bewegung die ganze Schwermuth ihres Geistes hingezogen fühlten. Ihnen, — wie die Vermächtnisse des frühverstorbenen Wackenroder zeigen — lehrte Sehnsucht, Ahnung, in sich gehender Sinn, daß der Mensch ein ziellos Irrender, ein Gespenst seiner eigenen Einbildung bleiben müßte, wenn es nicht für ihn ein Unbedingtes gäbe, in dessen Vergegenwärtigung er mit allen seinen Trieben und Gedanken sich versenken kann. Das, was für Solche reines Bedürfniß ward, war so schon selbst anschauende Erfüllung, der Lebensstrom ihnen geöffnet, der aus dem Opfer der Gottheit quillt. Die Zeichen der Kirche wurden wieder wunderkräftig, wenn es anders ein Wunder ist, Seelen umzugestalten und die ganze innere Welt eines Menschengeistes zu verklären. Wohl gab es, nachdem einzelne Erscheinungen durch die unmittelbare

Macht der Innigkeit Anklang gefunden, auch eitle Schwärmer, schwachmüthige Heuchler, nicht anders, wie es früher und gleichzeitig erheuchelte Freigeister und Tugendhelden gab. Aber wenn man das Verlieren der Wirklichkeit — deren Natur es doch ist, sich zu verlieren — wenn man dies Verlieren der Wirklichkeit im Geiste in das Urbild der Gottheit und in das Wunder der Menschwerdung Schwärmerei nennen will, so war es eben damals für reichbegabte Dichter, für Dichter, die sich als solche documentirten, ein unwillkürlicher Glaubenssatz, daß diese Schwärmerei 134
der Morgen und Abend sei, aus dem der Tag der Dichtung werde. Und im Gegentheil kann unsere heutige Poesie zeigen was bei einem Dichten ohne Schwärmerei herauskommt: Früchte, die nähren können oder auch beizen, aber nicht beseligen, nicht den Menschen über sich erheben. Man nenne immerhin den beschaulichen Novalis, weil seine Besonnenheit sich innerlich wieder besann, einen Schwärmer: es sind doch Wenige, die ihn ohne Achtung und Antheil so nennen, und Wenige werden leugnen, daß seine geistlichen Lieder eine hinnehmende Liebe athmen, die man in Consistorialgesangbüchern gar oft vermißt, daß sein Roman, obgleich er die Wirklichkeit bis zu Blume und Fels in Legende verwandelt, uns dennoch ein höheres Gefühl des Daseins gibt als moderne Erzählungen, die von Wirklichkeit strotzen.

Was ist Schwärmerei? Sie ist ein Heraustreten aus dem wirklichen Bewußtsein; aber nicht dies allein: die echte tritt in ein höheres. Jene Dichter empfanden, daß die Poesie hinausgehe über das unmittelbare Bewußtsein, aber nicht hinaus in leere Ideale, sondern in die, welche Gott in seiner Offenbarung geschaffen hat und alle Tage wieder schafft. Den Einen war dies Verhältniß selber bewußt, bei Andern war es nur faktisch das Ergebniß reinen Triebes, gleichsam die unsichtbare Morgenluft des Geistes, die ihn zum Anblick göttlicher Schöpfung weckte. Bei dem jungen Goethe war es so Natur, die reine Natur des Geistes, derenthalb er weder mit Lavaters zu idiopathischer Pietät noch mit Herders zu transscendenter Theologie sich befriedigen konnte, und es war noch dieser reine Zug, der seine erste Anschauung des Faust zurückführte auf Gestalten, die von

der gottgeschaffenen Taufe des deutschen Glaubens geweiht und ewig wahr sind. Hier wob in seiner tiefen Klarheit, in seiner berufenen Unruhe, einzugehen auf Zweifel und Lebensverwirrung, in seiner thätigen Hoffnung, das Heilige wiederzufinden in der Tiefe des Menschlichen, aus der Brechung des Irdischen selbst es heraufzufördern, verjüngt und wieder verjüngt, verknüpft und wieder entbunden, verfolgt durch alle Maße stets neu dies Unverlierbare zu gewinnen — in dieser Klarheit und Unruhe wob hier derselbe Geist, der die deutschen Dome gebaut hat, Gotteshäuser, wogegen unsere protestantischen Kirchen Schulstuben sind. — Goethe hatte keine feste Einsicht in die Göttlichkeit seines Schaffens. Er war fromm genug gewesen, die Gestalten „walten zu lassen, weil sie sich zudrängten", weil ihm Erinnerung und Wehmuth ihr Recht verkündigte: aber als sie vollendet und selbstlebend ihn verließen, wußte er nicht, daß sie frei seien; er nahm an, was ihm Andere sagten, sie ständen noch in der Wirklichkeit, wären unvollendet; er glaubte durch Kunstgriffe ihnen fremdartige, erwählte Studien als Fortführung und Ende anheften zu können. Aber die ersten Bildungen des Faust sind stärker als ihr Meister; in unbezwinglicher Keuschheit stoßen sie leicht die wohlmeinend nachspielenden Träume von sich ab und vergehen frei und unaufhaltsam in ihre eigene Tiefe; wie Gretchen, die nicht Angst, nicht Beschwörung, nicht Liebe vom sühnenden Tode zurückzuhalten vermögen. Wer kann noch fragen, wo Gottes ewiger Himmel näher sei: in jenem von letzter, immer noch geschickter Hand gefertigten Transparentgemälde, wo (unter Beihilfe schöner, christlicher Motive) durch klägliche Uebervortheilung des Mephisto der alte Grillenfänger stufenweis in den Himmel gehoben werden soll — oder dort, wo in der Nacht des Kerkers das arme Opfer unendlichen Vertrauens, die schuldig-Unschuldige durch bloße Ergebung Ketten und Todesangst, die Gespenster der Furcht und Schrecken des Gerichts und die Versuchungen der Liebe überwindet? Ich frage nicht. — Goethe konnte meinen, in einer Antike (die jedoch keine war, sondern seine angenommene Zubereitungsweise der Dinge) das wahre Gleichgewicht gefunden zu haben: die einsehende Zukunft wird urtheilen, daß er nicht

durch Prometheus, Pandora, Helena, noch weniger durch Kunst und Alterthum, noch durch das Utopien seiner Wanderjahre, sondern durch die Lehrjahre und durch jene Fülle eingeborener schaffender Entschlüsse, die vor seinem Wendepunkte von 1816 hervorgingen, der Seher seiner beiden Jahrhunderte war.

Ueber die Religion, die unsere Geschichte, unsere Bildung, unsere Sprache gemacht hat, sehen wir vergeblich hinweg; sie hält doch in den feinsten Nerven unsere Gedanken fest und läßt sie innerlich, wenn sie an todte Elemente sich heften, leer und hohl. Diese Religion ist auch da, wo es die Oberfläche nicht verräth, der innere Grund aller gehaltigen Poesie. Die Romantiker hatten vollkommen Recht, wenn sie in der christlichen Symbolik, der Brechung des Geistes in sich, das positive Maß unserer Dichtung sahen. Nur daß die Einsicht in dies Verhältniß noch nicht die Erfüllung des Maßes, der äußere Anzug der Symbolik noch nicht ihr Wunder ist. Selbst in Tiecks Genovefa fand ein besonnener Prüfer ein Ueberwiegen der Einsicht und Absicht über die mitschaffende Nothwendigkeit. Und doch war hier ein echter Beruf in so vielen lichten Erklärungen und tieferfahrenen Zügen unverkennbar. Die reflektirende Anwendung, die vielleicht in manchen anderen der bestimmten Rundung und unbefangenen Erfüllung des Ganzen Eintrag thut, war damals eben auch insofern 136
natürlicher, unschuldiger, als die Einsicht, von der sie ausging und die in ihr hervortrat, erst wieder zu gewinnen und durch die Bildung durchzusetzen war. Diese Einsicht war selbst Gedanke der Bildungsgeschichte, war bestimmt, dem Zeitalter durch die Talente, die in seiner Tiefe arbeiteten, wiedergeschenkt zu werden. Dies war ihre Nothwendigkeit. Und darum glänzte in solchem Abspiegel von Bildungen, die dem Morgenlicht unseres Glaubens entstiegen waren, ein fruchtbarer Strahl aufklärender Liebe weiter. Es war Gewinn für Alle, daß die heiligen Sagenbilder und Volkslegenden wieder nahe kamen: jene religiösen Gedichte, deren Züge schon die Ahnung wirken, daß sie nicht aus einer einzelnen Hand hervorgegangen sind, sondern in ihnen der Inhalt vieler Menschenseelen zur Blüthe gekommen ist. Dann wurde hierdurch der wahre Sinn für die kirchlichen Gemälde

und Bildwerke unserer Vorfahren erst aufgeschlossen und erweitert. Diesem ferner wird in unsern Tagen eine Verjüngung der bildenden Künste verdankt. Und alles dies hatte zu Geleit und Folge, daß eine zunehmende Anerkennung vom Tiefsinn der christlichen Symbolik und von der Schönheit der heiligen und kirchlichen Tradition nunmehr ziemlich allgemein verbreitet ist. Schon Kotzebue mußte in seinem Schutzgeist Zeugniß ablegen, daß diese Anerkennung bis in die Oberfläche der Zeit gedrungen sei; freilich auch ein Zeugniß, wie viel die Oberfläche davon faßte: das Oberflächliche. Sie trug, wie immer, nur neue Ausdrücke in ihre Rhetorik, neue Gegenstände in ihr Repertoire, änderte die Devisen, sonst nichts. Es wäre sehr unnütz, diese Romantik einiger Modeschreiber zu beseitigen, die von dem Inhalte ungefähr so begeistert waren, wie es diejenigen von der Lady Morgan, von Bolivar oder von der Nation sind, die ihre Hüte und Bänder nach ihnen benennen. Der Freischütz schien davon der Gipfel. Aber noch heute wird eine ähnliche Caricatur, die nach einer der geistvollsten Legenden, von dem normannischen Robert, sich benennt, dazu verwendet, die Ohren der Menge mit Musikluxus, die Augen mit unzüchtigen Tänzen, die gemeine Sinnlichkeit mit Gespenstergrausen zu irritiren und für den Augenblick zu füllen.

Und doch, wie viel feiner noch ist der Mißbrauch, womit eine vielgewandte Poesie der Gegenwart sich darin gefällt, die innigsten geistigen Bewegungen des Glaubens nachzumachen, nur um eine magische Beleuchtung in ihr Vauxhall zu bringen, oder um durch plötzliches Abwerfen und Verzischen der Begeisterung einen wolluststählichen Reiz zu üben. Wohin wird es mit unserer Bildung noch kommen? Uebertriebener Unterricht, Schwelgen in Lektüre, thatenlose Verbreitung aller Empfindungs- und Denk-
137 weisen haben die Folge, daß wir in kaum gereifter Jugend schon alles das, was wir erüben, thun, erfahren sollten, auf einem leichten Surrogatboden der Wirklichkeit hastig und bedürfnißlos durchgesehen und durchgespielt haben, daß wir neben einer erfahrungsarmen Gegenwart einen unendlichen Reichthum mit halbem Bewußtsein im Schlaf erleben. Die inneren Mächte

unseres Lebens rinnen so in bestandlosen Träumen ineinander; wir erkennen einander nicht mehr in unsern höchsten Angelegenheiten; nur das Animalische und Finanzielle bleibt als sichere Wirklichkeit gemeinsam. — Was wird dabei aus dem Glauben? — Die Mysterien des Glaubens hören nicht auf; sie kehren so sicher wieder, als der Frühling alljährlich die Natur wieder zum Kinde macht, als dem hingreifenden Menschengeschlecht neue Säuglinge am Busen junger Mütter folgen. Die Mysterien des Glaubens hören nicht auf; aber nur noch geheimnißvoller, noch vertiefter wird ihr Sakrament, je selbstischer die Wirklichkeit alle seine heiligen Gefäße in den Schmelztiegel ihrer Veränderungen wirft. Auch dies hat sich der Glaube selbst prophezeit; auch dies ist von den Dichtern geschaut worden, die in reiner Begeisterung auf den Boden der Religion zurückgetreten, von da aus die labyrinthisch erweiterten Vorhöfe überblickten. Arnims Halle und Jerusalem liest die Gegenwart nicht: aber sie spielt einen Theil seines Inhalts. Freilich sieht das Ganze mit seinen Verschlingungen und Metamorphosen, mit seinen unerschöpflichen Erschließungen mannigfaltiger Tiefen wie ein langer, langer und doch entfliehender Traum aus. Und darüber haben sich die verwundert, die selbst nur athmen und ausathmen in einem solchen Traum. Sie selber würden es doch hoch übel nehmen, wenn man ihr Ankleiden und Essen, Trinken und Schlafen für ihr wahres Dasein oder das Geschäft ihres Tages für ihr eigentliches Wesen erklären wollte. Sie wollen auch etwas sein am Triebrad der Zeit, wenigstens in ihrem Denken und Wissen die heterogensten Erscheinungen des Einst und Jetzt besitzen, die entferntesten Zwecke umfassen, in ihre Conversation Alles aufnehmen, in Alles sich mittheilen. Woher sonst und wozu die Menge Journale, Repertorien, Lesegesellschaften, Vereine, Eilposten? So mögen sie doch aufweisen, was sie in die Zeit gesetzt, das darin bestehe: etwa ein Buch, das, wenn es nicht schon weggeschwemmt ist, in Jedermanns Händen etwas anderes wird; etwa eine Anstalt, die Mittel schafft, deren Zwecke sie nicht beherrschen kann — und mögen aufweisen, was das Resultat ihres Denkens und ihrer Conversation ist: etwa nichts oder im bessern

Fall ein Wechsel von Gedanken und Absichten, ein unaufhörliches
138 Verwandeln in ihnen selbst. Aber dieser unendliche Reichthum des Traumes ist es ja, den jenes Studentenspiel und Pilgerabenteuer von Arnim mit dem schärfsten Verständniß voll wunderbarer Aehnlichkeiten abschattend, mit der freisten Umfassung voll offener Wahrheit verschlingend, mit der innigsten Liebe jeden Inhalt in den Lebenspunkten der Wandelgebilde mitfühlt und zart und spannkräftig verfolgt. So, indem der Dichtergeist mit der reinsten Hingebung eingegangen ist in's Innere des Zeitentraums, gibt er ihm die letzte Wahrheit, daß er ihn nicht sich setzen und verhärten läßt, sondern im Aufnehmen unermüdlich und leicht ihn hinnimmt, und auflösend all die schimmernden Verkleidungen und seufzenden Bethörungen der Weltseele, fortleitend all ihre blutigen Anstöße und unblutigen Leiden, an ihren eigenen Räthselzügen sie zurückspinnt in das eigene Herz, von wo aus all ihre Lust und Unlust sich schied, wohin jeder Trieb und jedes Ermüden strebt: in das heilige Grab, den Mittelpunkt der Welt. Diese gesprächreiche, sinnvertiefte Vision des Dichters, der der sprödeste und weichste zugleich war, den Deutschland trug, wird wiedergelesen werden, wenn die jetzige Aufklärung so abgezeitigt sein wird, als die des vorigen Jahrhunderts an seinem Ende war.

Die Phantasie, die das erstgeborene Kind des Glaubens und die Person der Natur ist, erscheint ihren Halbgeschwistern, der Einbildung und der Willkür, unbeständig und schwärmend; sie schauert, wo die letzteren sich anziehen lassen; sie denkt weiter, wo diese ruhen wollen: aber sie allein trägt in sich das reine Wissen, woher und wohin; und sie allein wird nicht zu Schanden im Untergang, weil sie selbst in ihre Tiefe sich löst. — Auch in dieser Treue, dieser Stärke des Glaubens, die sich nicht in die Breite der Selbsterhaltung verkaufen läßt, sondern im runden Umschwunge sich und ihre Gestalten in den harmonischen Strom des Mittelpunktes abgibt, gesellt sich Eichendorffs Poesie diesen bewußtvollen Dichtungen, die den Augenblick in die Wahrheit versenken. In der Art, wie sie dies thut, hat sie ihre eigene Weise. Wenn man zuerst hineintritt in die Bilder seiner Novellen, wird man empfangen von blühender Natur und klingenden

Melodien, man findet sich unter freudig-regsamen Gästen; da gibt es Grüße, Feste, Abenteuer; das Reich der Jugend geht hoch auf: man glaubt, der Dichter wolle nur die Schönheit der Welt und den wohlgemachten Menschen mit seinen kräftig erkennenden Sinnen feiern. Aber die Feste spielen sich hinüber in Zerstreuung, ehe man sich's versah; die sich grüßten, verfehlen einander: und wenn nun die bauenden Gründe fortrauschen in der Emsigkeit der Natur, weht von ihnen heimliche Wehmuth nieder; wenn von den Bergen herüber die Lieder entfernter und tiefer nach- 139
hallen, gemahnt es anders als bei ihrem ersten Erklingen. Wie es nun auch die dichtende Führung wenden mag: wenn sie das eine Mal die schlagenden Wellen des Lebens erneuert, das andre Mal die Wege des Irrthums tiefer in's Dunkel verfolgt: immer läßt sie uns am Lichte der Verwandlung erfahren, daß jene Gestalten, die wir so harmlos nahmen, von einer ernsteren Bestimmung begleitet seien, und dann wieder, daß doch diese höhere Bestimmung, die wir Anfangs in ihnen nicht kannten, kein fremdes, hinzugetretenes, nur ihr eigenstes inneres Wesen, ihr mütterliches Schicksal sei. So wird dann, vor unsern Augen, selbst den Versinkenden das Grab zur Wiege; und die, welchen eine Stätte des Glücks bereitet ist, betreten sie nicht ohne eine Weihe, die diesem Glück eine andre Bedeutung, als die des Selbstgenügens, in dem Bewußtsein der Sterblichkeit zugesellt. — In seinen Trauerspielen hat der Dichter — im Ezelin Alles versammelt, was blühende Heldenkraft zeigen kann, um an ihr zu zeigen, daß ihr höchster Trotz von selbst in eine Feuerschrift der göttlichen Gerechtigkeit sich bricht, — im letzten Helden von Marienburg Alles, was den gediegensten Gottesstreiter zeigen kann, nur um an ihm zu zeigen, daß sein Sieg ein andrer ist als das Siegen im irdischen Kampf. — Eichendorffs erster Roman und sein neuester endigen damit, daß die Dichtung hinübergeht in Religion. So klar sie die Wirklichkeit wiedergeboren hat, so treu sie mit der Seele hingegangen ist durch die Spiele und Kämpfe ihrer Entfaltung, um so gewisser nur weiß die Schönheit, daß sie ihre Ruhe nicht hat in der Welt, die diesseits des Opferaltars erscheint: sie nimmt in ihrem Arm die Seele mit

sich in seine Flamme und verschwindet aus dem Schein in die ewige Wahrheit.

LXXVI. 58 Die durchgesprochenen historischen Gegensätze sind es, deren Vergegenwärtigung und Schätzung unerläßlich ist, um die Poesie des Freiherrn von Eichendorff in ihrer natürlichen Entwicklung und in ihrem wahren Zusammenhange zu verstehen und zu würdigen. Mitten in jenem wirklichen Kampfe der Geister erwachte die Jugend dieser Poesie, ward rasch hineingezogen und kam durch ihren Antheil daran zu sich selbst. Unter der großen Aufregung aller Bildungselemente und dem drückenden politischen Unglück im ersten Decennium unseres Jahrhunderts erwuchs und stählte sich die Sehnsucht und der fromme Geist des Jünglings. Die hieruntergespannte Innigkeit der Jugend und die Gluth jener Tage, ungewiß gestaltete Hoffnungen neben tiefer Anschauung und Treue drängten, nach der Studienzeit und manchen frühen lyrischen Anklängen, sich zusammen zu seinem ersten poetischen Werk — Ahnung und Gegenwart, Roman in drei Büchern, der bereits 1811 vollendet war — und gaben den Zügen dieser Dichtung eine Raschheit und Wärme, eine fliegende Lebhaftigkeit eigen gepaart mit wehmuthsvollem Ernst. Den Faden der Geschichte bilden die Erfahrungen eines jungen Grafen. Treu im Hoffen, im Lieben, und im Dienste des Vaterlandes, sieht er die Bilder seiner Hoffnung untergehen in der Verwirrung der Zeit, das Glück seiner Liebe im Leichtsinn der Gesellschaft versinken, das Vaterland fallen, dem er seine Kräfte und Güter
59 geopfert. Nach manchem fröhlichen Jugendfest, manchem edlen Genuß der Freundschaft und Begeisterung, nach vergeblichen Arbeiten, täuschenden Verbindungen und blutigen Kämpfen, lösen in rascher Folge die einzelnen Räthsel seines Weges und das innere Räthsel seiner Erfahrung ihm sich auf; reif zum Frieden, erwählt er den geistlichen Stand. Die Erzählung ist bündig, in breiten, einfachen Strichen, romanzenartigen Bildern. Der Inhalt, gleich dem jedes wahren Epos, ist der Widerspruch und die Einheit der göttlichen und der menschlichen Welt, der Poesie

und Wirklichkeit. Nach diesem Thema sind die Hauptgestalten gesetzt, ihrem Charakter und Schicksale nach ebenso viele Brechungen dieses ursprünglichen Gegensatzes, der die einen hebt und wendet, die andern verzehrt und zerreißt, und in skizzirten Nebenfiguren sich weiter abschattet. Sie alle trägt und umgibt, stets gegenwärtig, eine unschuldig blühende Natur, als vollkommene Wirklichkeit, ein gerechtes Schicksal, als himmlische Vollkommenheit. An ihnen Allen ist die Schönheit, niedersteigend oder aufsteigend, ein bestimmter Uebergang jener Natur und dieses himmlischen Berufes: hier lieblich bildend, dort witzig zerstörend, bald Strahl, bald Flamme. So treten sie aus einem Grunde einander gegenüber, verbinden sich, scheiden sich, werden verwandelt. Die Züge sind nicht künstlich verschlungen, aber sinnvoll zusammengehalten. Die Ausführung ist oft von der reinsten Blüthe, bisweilen härter, die Form überhaupt mehr lyrisch als episch, nicht nur durch viele, sehr schöne Lieder, sondern durch den Ton des Ganzen: denn die Anschauung ist immer schon erfüllt, der Mittelpunkt immer der Oberfläche nahe. Während daher im Einzelnen Mitteltöne fehlen, ist die Harmonie des Ganzen großartig und echte Begeisterung. Die religiöse Poesie hat solche Art. Sie erblickt Alles schon in der Bedeutung der Einheit; das Widersprechende daher verzehrt sich rasch an ihr, das Wahre fließt ungehemmt in dasselbe Licht. Die Träume in diesem Buch, die Gesänge, Gesinnungen sind das Wirkliche, stets blühende Gestalt; die Züge der Wirklichkeit werden dagegen zum Angedeuteten, stets vergehende Schatten. Die Lokalfarben, — nur die Farben, nicht die einzelnen Gestalten — sind aus der wirklichen Zeit der Dichtung: die Gewitterschimmer jener Verwirrung in der Bildung des Geschlechtes, wie sie damals unter den Streichen der Noth scharf sichtbar wurde, und darüber die hohen Bilder guter alter Zeit, in den Herzen ausstehend wie Hoffnung, in der Gegenwart ohne Fußpunkt. Den Mythus dieser Tage erzählt unvergleichlich die Romanze im zweiten Buch (Capitel 12) von dem wunderlichen Alten und der schönen Prinzessin. Und wie zugleich mit dem Dunkel der Noth, in deren Mitte noch der Dichter schrieb, auch die Erinnerung der Ideen am Horizont der

Gegenwart versinken werde, prophezeit gegen Ende der Dichtung das tiefgestimmte Lied:

Nächtlich dehnen sich die Stunden,
Unschuld schläft in stiller Bucht,
Fernab ist die Welt verschwunden,
Die das Herz in Träumen sucht.
Und der Geist tritt auf die Zinne,
Und noch stiller wird's umher,
Schauet mit dem starren Sinne
In das wesenlose Meer.
Wer ihn sah bei Wetterblicken
Stehn in seiner Rüstung blank:
Den mag nimmermehr erquicken
Reichen Lebens frischer Drang. —
Fröhlich an den öden Mauern
Schweift der Morgensonne Blick,
Da versinkt das Bild mit Schauern,
Einsam in sich' selbst zurück.

Bald nachdem diese Dichtung vollendet war, brach der Morgen an; der Dichter bewies, daß er nicht, um zu spielen, an die inneren Saiten der Zeit gerührt hatte: seit dem Februar 1813 freiwilliger Jäger, seit dem Herbst Offizier, focht er im Wiederherstellungskrieg bis zum endlichen Siege mit, und blieb bis in's Frühjahr 1816 in Frankreich. Wie ganz er aber von dem Taumel des Uebermuths entfernt war, der dazumal Viele hinriß, mit welcher Demuth er über den Antheil an der Befreiung dachte, beweisen die schönen Worte, die er an Fouqué, als ihn dieser 1815 zur Herausgabe von Ahnung und Gegenwart bestimmte, anstatt einer Vorrede schrieb. Von dem Rückblicke, den sein Buch gewähren konnte, will er das hochmüthige Erstaunen über sich selbst, seitdem so Großes vollbracht zu haben, ferne wissen: den Ernst aber hofft er, der im Glücke eben so noth thue als im Unglück. „Laßt uns Gott preisen, Jeder nach seiner Art! Ihm gebührt die Ehre, uns ziemet Demuth, Wachsamkeit und frommer, treuer Fleiß." — Er trat in preußischen Staatsdienst. Neun Jahre verflossen, ehe seinem ersten Dichterwerk neue folgten.

Die Prophezeiungen des Dichters vom Zurücksinken der Erinnerungsbilder und Hoffnungsträume, und seine Besorgniß

eines überspannten Selbstgefühles der Zeitkinder waren inzwischen erfüllt, und die Musik der Poesie, als man ihre Noten in Zeitungsblätter verwandeln wollte, zum Gallimathias geworden. Wie dieser Gallimathias brauste und sauste und versausend sich niederschlug, gab nun der Dichter 1824 zum Besten in einem dramatischen Märchen in fünf Abenteuern, betitelt Krieg den Philistern! Die Grundzüge des Inhalts habe ich 61
oben mitgetheilt. Wer das Terrain kennt, und nicht nach falscher Leseweise im Idealen Allegorie und in den Figuren Pasquille räth, sondern frei der Bewegung des Witzes folgt, wird sich zum heitersten Genuß erhoben fühlen. Dies mannigfaltige Versteckenspiel und Rollenaustausch von Poesie und Prosa in zierlichen Touren bis zu einer unschädlichen Berserkerwuth ergötzt in Wahrheit. Das idyllische Gemälde der Stadtpromenade, die kurze phantastische Scene zwischen dem Thurmwächter und dem Narren, die wohlgetroffene Theegesellschaft, und zwischendurch die keimende, wachsende Verwirrung — Alles in geistreichen Zügen und lachenden Farben geht lustig auf. Und wie dann das Stück rückwärts in die Zeitalter hineingeht, ist die Erscheinung jener Unschuldigen, Glücklichen, die als die Zeitlosen am Saume aller Zeiten wohnen und ihr anmuthiges Loos in so wohllautenden Worten singen, von der reinsten Wirkung. Wie köstlich ist doch die Romanze von Engeln und Bengeln, die der Narr auf diesen Höhen singt! Dann das beau siècle und die graziöse Menuett im französischen Garten; darauf der kernhafte, mittelalterliche Wegelaurer; endlich der Urwald, wo der ungeheure verschlafene Riese um sein Methfaß flennt — es muß im Original gelesen werden; und wenn nun diese monströse Figur des äußersten Hintergrundes plötzlich in die modernen Wäldchen des Vordergrundes tritt, so kann man sich das knallende Finale denken.

Nicht anders wie in diesem Lustspiele, wenn auch minder ergötzlich, hatte die wirkliche Ironie der Zeit die Jagd nach Idealen aufgelöst und den prosaischen Nennwerth der Zustände wieder hergestellt. Die Poesie, nicht mehr bemengt mit den Ansichten und Absichten des Zeitgeistes, war wieder allen denen, für die es überhaupt eine gab, reine Idealität geworden. Und

in dieser Anschauung ihrer freien Bedeutung, der kein Bürgerrecht im praktischen Leben ertheilt werden kann noch darf, spiegelte unser Dichter ihre blühende Welt in zwei Novellen, die zunächst nach dem Philisterkrieg herauskamen: Aus dem Leben eines Taugenichts und Das Marmorbild (nebst einem Anhange von Liedern und Romanzen), 1826. Die erstere dieser Novellen zeigt im klarsten Spiegel die Idealität der Poesie in sich, ihre Unschuld und Zwecklosigkeit; die andere, kürzere, ist ein milde warnendes Bild vor dem Scheine dieser Idealität nach Außen, dem täuschenden Schimmer der Traumwelt. Jene läßt schauen, was für ein liebenswürdiger Taugenichts die Poesie ist, so lange sie in sich selbst befangen bleibt; diese läßt ahnen, was für eine Sirene sie werde, wo sie außerhalb ihres eigenen
62 Umkreises an den Grenzen der Wirklichkeit wiederscheint. Wenn dort die wirkliche Welt im Aether der Phantasie zum anmuthigen, heiteren Traumbilde wird, so wird hier vom verirrten Phantasiebilde, wie von einem Gespenst, das Blut des wirklichen Lebens ausgesaugt. — Der Taugenichts mußte und muß die Herzen aller Leser gewinnen; er ist, ohne es zu merken, die eingefleischte Poesie. Seine Seele ist Kinderglauben, sein Blut Humor, sein Verstand Wohllaut, unschuldige Liebe sein Auge, und sein Herz ihm selbst ganz unbewußte Wehmuth. Er versteht nichts von Allem auf der Welt und an der Welt als die Wunder der Erscheinung, den Einklang ihrer Töne, den Witz ihrer bildlichen Spiele; und daß es nur seine eigene reingestimmte Seele sei, die, jeden Augenblick ihm entschlüpfend und aus den Bildern der Welt zurückfallend in sein Auge, diese erst schön und das Auge selig macht: das ahnt er nicht. Von einer Verwechslung und Verkennung zur andern, von einem Mißverständniß zum andern, immer glücklich, immer verbessert, irrt und fährt und tanzt er durch die Welt. Viel zu besitzlos, um Sorgen zu haben, zu leichtsinnig, um Absichten zu hegen, zu einfältig, um verführt zu werden, zu seelenvoll, um Langeweile zu fühlen, schlüpft er nicht nur durch alle Netze, womit der Weltgeist seine Kinder fängt und bindet, arglos hindurch: er spielt noch obendrein mit den Netzfäden und webt sich ein Paradies daraus;

und nur mit den Füßen, im bloßen Gehen webt er's: denn sein Kopf weiß nichts davon, daß er es gemacht hat. Arbeitend geht er müßig, liebend verkennt er harmlos die Geliebte, wandernd wird er, ohne es zu wissen, entführt; für ein Frauenzimmer gehalten, läßt er die Leute sich in ihn verlieben und merkt's nicht, ist gefangen und lebt frei, erhält Briefe, die nicht an ihn sind, und versteht sie doch: und so fort und fort macht er sich Alles, was ihm widerfährt, willenlos zum Gedicht und wird nur endlich enttäuscht, um ganz in den Hafen des Glücks einzulaufen. Seine geistvolle Albernheit macht uns mit zum Kinde, seinem himmlischen Unverstand kann kein Leser widerstehen, und Mancher, der sich in dieser Wiege des Frühlings geschaukelt hat, ruft aus: Wie glücklich muß der Dichter sein! Wie gemüthlich ist seine Welt! Aber ein Dichter muß viel gelitten haben, ehe sich die Poesie so klar und schlackenlos in seiner Seele befreit hat; tief muß er den Wermuth des Lebens in sich gesogen haben, bevor er seine Blume so süß und lauter Anderen bieten kann, und er muß edel sein, um die Träber der Erfahrung so ganz für sich zu behalten und ohne den kleinsten bittern Anzug nur den reinen Wein zu geben. Glaube nicht, weil du hier die Natur siehst ohne den Schatten des Todes, sie sei dem Dichter noch nicht gestorben: nur weil sie ganz in ihm gestorben ist, hat sie den Tod hinter sich und das auferstandene 63
Kind ist von seinen Spuren gereinigt. Daß es nicht die lebende, nur die selige Wirklichkeit sei, die er gibt, wie sehr mußte das der Dichter wissen, um sie mit so unmerklicher Sorgfalt stets im freien Schweben zu erhalten, daß sie den Boden der baren Wirklichkeit nirgends berühren, immer nur in seinem Abglanze hingleiten darf. Wie Uhland in dem schönen Sonett von Justinus Kerners Dichtung sagt, er habe sie über Wipfel hinziehen sehen wie einen Frühling in der Luft, der sich nicht in die Thäler senken durfte, so darf auch die Lebenspoesie dieses glücklichen Taugenichts nirgends ernsthaft Fuß fassen und sich setzen: sie würde schnell zertheilt und aus sich selbst verschlagen: nur als der Heimathlose ist er überall zu Hause; und wer in das blühende Traumschicksal dieses Begünstigten ganz einging, der wird gerade am Schluß, wo doch sein Glück erst wirklich

und wahr ist, einen leisen Anflug von Wehmuth empfinden. So ist, wenn ein reiner Gesang verklingt, der erste Moment der Stille ganz heimlich ein namenloser Schmerz. — Ja, wer von sich hoffen kann, daß er in Wirklichkeit ohne Entschluß zu handeln, ohne Geld zu reisen und ohne Absichten zum Zweck zu kommen vermöge, der darf sich in der Welt das Glück dieses Taugenichts versprechen, wie ihm Dichterphantasie überredende Klarheit zu geben verstand. Wer aber solche Bürgschaften nicht hat, wird um so dankbarer einem Dichter sein, der so rein das menschlichste Bedürfniß, die Befriedigung im Schönen, ihm stillt. Und wer dennoch glauben könnte, in der wirklichen Welt sich das Schöne zum Besitzthum und Lebensgenuß zu erwerben, für den hat der Dichter seinem Taugenichts die andere Novelle, das Marmorbild, zugesellt. Diese Novelle zeichnet den bösen Zauber des Schönen in der verirrten Einbildung. Er ist am größten in solchen gebildeten Zeiten, wo viel Vergangenes ideal geworden ist. Es gibt dann Ideen, die, nicht mehr in der Wirklichkeit befestigt, nicht mehr verwickelt in die Gegenwart, aber mannigfaltig bewegt in Nachgefühlen, verlorenen Bildern, Sagen, Gedichten, an den Grenzen der Wirklichkeit dämmernd sich festhalten. Gerade solche überlebte Ideen, die man gewöhnlich Ideale nennt, reizen in ihrer Unbestimmtheit leicht die niederen Lebenstriebe, Eitelkeit und Sinnenlust, und gewinnen, von der Wirklichkeit dieser Triebe getragen, ein scheinbares Leben. Indem sie von geschäftiger Einbildung mit den schimmernden Farben ausgestattet werden, die in ihnen dem gereizten Triebe ein fernes Bild seiner Erfüllung vorspiegeln, steigert sich an ihrem Scheine dieser sehnsüchtige, leidenschaftliche Trieb; und da
64 es die Gluth und Reflexion eben dieses Triebes ist, von der sie ihr Scheinleben borgen, so wächst mit seiner Entzündung ihre illusorische Wirklichkeit und träumerische Gewalt. Immer unentbehrlicher werden ihm diese Phantome seines eigenen Begehrens, immer mehr vergißt er, daß es nur sein Durst ist, den er von ihren Gespensterlippen saugte. Der Mangel der Befriedigung selbst, weil das wesenlose Bild, in dem sein Abstrahl befangen ist, jeder wirklichen Berührung entweichen muß, mehrt

seinen Durst, steigert den Trieb zur Unbändigkeit; und so lodernd ohne natürliche Nahrung kann er nur sich in sich selbst und das Leben, dem er angehört, zerstören. — Ideale Bilder des Genusses sind in der Poesie von selbst gereinigt; gleiten sie aber aus ihrer Region herab in die niedere Einbildungskraft, dann werden sie verführende Schatten. Ihre Schuld ist es nicht, sie klagen über ihre Macht, wie das Zaubermädchen Loreley; aber diese Wehmuth auch macht sie noch reizender für die heimliche Lust. Gestalten des Glaubens sind heilig, so lange der Glaube lebt; ist er aber überwunden, versenkt, und sie dauern fort als halbverstandene, fremdverwandte Bilder, dann wird von der nachgebliebenen todten Spur einstiger Andacht und Seligkeit das Unklare lebender Seelen, ihre Ahnung und Lüsternheit angelockt, und was der Vergangenheit heilig war, wird zur Verkleidung der Lust und Sünde. Darum erschienen im Mittelalter die Heidengötter als verführende Zauberwesen; die damals bekanntesten Weisen des Alterthums, Aristoteles und Virgil, hießen Schwarzkünstler; und die Erinnerung an ein versunkenes geistreich-üppiges Leben ging als magischer Spielmann um, der die träumend Nachgezogenen in den Venus-Berg lockte, aus dem keine Rückkehr war. — In Italien, wohin der Verfasser die Sage seines Marmorbildes verlegt, wird so Erinnerung und alte Kunst, heimlich vermählt mit junger Lust und neuer Sehnsucht, noch jetzt für Manchen zauberhaft lebendig. Die Novelle läßt erkennen, wie leicht ein unschuldiges Gemüth die Fülle seines Busens unbewußt von Blendbildern sich entwenden läßt, die es um sein wirkliches Leben betrügen wollen. Sie lehrt aber auch die Formel, die den Zauber löst, die einzig-wahre, unwiderstehliche. Und sie krönt die Anmuth ihrer Bilder durch Versöhnung mit dem wirklichen Leben im Lichte wahrer und unvergänglicher Ideale.

Es gibt freilich noch ein drittes Wunderbare, welches weder göttliche Idee, noch zauberhaftes Ideal, sondern das Entsetzlichste und zugleich zahmer als Wassersuppen ist. Das hieß einst Geistererscheinung, heimliches Gericht, Hungerthurm, dann Fatum, Zigeunerspruch, verhängnißvoller Schalttag. Wie dieses, hindurch-

gegangen durch schottisch-deutsche Romantik, zur Shakespeare-Verbesserung sich bildete, in dieser neuen Jugend aber, obgleich selbst Fatum, vom Fatum hingerafft wurde, hat der Dichter gelegentlich spezifizirt in Meierbeths Glück und Ende, Tragödie mit Gesang und Tanz. 1828.

In demselben Jahre erschien sein Ezelin von Romano Trauerspiel in fünf Aufzügen. Die Anlage ist ächt tragisch und historisch. Es ist der Betrachtung würdig, wie dieser Held im Gefühl überlegener Kräfte und Zwecke sich über seine Zeit hinaussetzt, erst mit festem Willen die nöthigen Opfer einfordert, dann mit erhitztem Geist sich für die Wetterflamme des göttlichen Zornes hält, und bald gegen Alles, was seinen Absichten, wenn auch ohne Schuld, im Wege steht, wie gegen ausgemachtes Verbrechen wüthet. Die Furien des Kriegs und der Meute treiben ihn von einer Grausamkeit zur andern, so daß er die Gewohnheit, zu schrecken und niederzuschmettern, nicht mehr von Pflicht und Noth, die fieberhafte Ueberspannung ehrgeizigen Selbstgefühls nicht mehr vom Beruf zu großen Zwecken, den Taumel des Uebermuths und Zornes von Nothwehr und Verhängniß nicht mehr unterscheiden kann. Erst hören wir ihn selbstsüchtigen Parteien gegenüber. „Bei Gott, sie sollen mir den Kaiser nennen auf Knieen ihren einz'gen, wahren Herrn; denn wer zu herrschen nicht versteht, gehorche! — — des großen Kaisers Herrschaft will ich pflanzen in diesen Boden, eh' er ganz zerspalten! Mir hat er anvertraut des Reichs Panier, als seinem Vogt, und mit dem Banner will ich — mich stellen in den Strom der Zeit!" Aber unter diesem Aufgebot der Pflicht regen sich kühnere Gedanken. Weiter auf der blutigen Siegesbahn, spricht er zu sich: „Wenn mastenlos das Schiff im Sturme treibt, sehn Alle todtbleich nach dem Steuermann; nun denn, ich fühl's: der Kaiser nicht, ich bin's, der retten kann." Die Stimme der Warnung mißhört er. Der kühne Gedanke wird unter dem Siegesjubel in Padua zur That, wo er das kaiserliche Panier von der Burgbrüstung wirft und seines aufpflanzt. Umsonst beschwört ihn der edelste seiner Freunde knieend um Rückkehr: er verliert den Freund und mehr. Vor seinem Geiste schweben

Kronen. Schon glaubt er sich den berufenen Vollstrecker der Geschichte. Als ihm Mailand winkt, bricht er in die verwegene Hoffnung aus: „Ich sag': Ein Reich wird sein von Deutschlands Alpen bis an Neapels duftberauschten Strand!" Er will der Schönen den goldnen ew'gen Reif um die Stirne winden. „Doch — setzt er furchtbar hinzu — träumt nur nicht von Glück und guten Tagen! Ein Kriegsgespenst, vom Scheitel bis zur Zeh' in Blut getaucht, wird erst das Land durchschreiten ꝛc." Nach diesem angemaßten Richtscheit mißt er nun sein Amt und redet 66
im Gerichtsaal zu den Seinen: „Um Rache rings schrein laut der Völker Sünden, in unsre Hand gab Gott der Rache Schwert!" Ueber den eigenen Neffen bricht er den Stab; Alle, die von ihm weichen, je theurer sie ihm sind, um so ergrimmter achtet er sie nun Verräther, vergießt Ströme unschuldigen Bluts, wirbt mit Brand und Mord, überrennt Freunde: „Bin ich der Strom, der durch die Felsen bricht, so reiß' ich auch die Bäche alle mit mir fort zum Meere!" Und wenn die Menschlichkeit sich regt: — „o wer's vermöcht', Blut abzuwaschen!" — so schlägt noch höher die verzweifelte Begierde auf, die nicht vergebens so gräßlich geworben haben will; und der Wahnwitz entbrennt: „Gerüstet bin ich, hineinzugreifen in den wilden Schwung des grausen Räderwerks, und selber mir zu stellen Noth und Glück!" Sein wahres Schicksal sieht er nun nur noch im Traum, und selbst als die ergreifendste Warnung das Geständniß wenigstens, daß er nicht wisse, wohin der innere Drang ihn jage, und um äußere Wahl zu haben, zu tief schon wate im Blut, ihm abgedrungen hat: sträubt er sich dagegen wie gegen gemeinen Schwindel, stürzt sich von Neuem in Hoffnung und That. Bereits gebannt, von anschwellenden Feinden umdrängt, greift er noch nach der Krone der Lombarden — vergeblich —; im Angesicht seiner sinkenden Sterne, thut er noch Wunder der Tapferkeit: aber das weiß er jetzt, daß der Himmel wider ihn ist, und spricht zu seinem furchtbarsten Gegner: „Lad' mich in jenem Reich, dem du entstiegen! Hier Platz den Lebenden! Hier hab' ich Recht!" — Aber auch hier nicht: denn dies ist das letzte Wort seiner Freiheit. Getroffen, gefangen, schlägt er erst im Kerker das Auge auf, um

mit einem Blick den Abgrund seines Wahns und die Unheilbarkeit seiner Wunde zu erkennen. Er reißt den Verband auf — — „Zerbrich, elender Leib! Hier bin ich, Herr!"

Wir begreifen in dieser anschaulichen Entwicklung den schrecklichen Helden einer zerrütteten Zeit, der die Welt um sich her nicht schonungsloser als sein eigenes Leben zerfleischt und selber das gewaltigste Opfer der Flammen ist, die er schleudert. Auch die Gestalten umher, der stolz-muthige jugendliche Ansedisio, der alte stahlfeste Gorgia, Boso der reine Held, der scharfe Pelavicino, Azzo in seiner mäßigen Klugheit, der streng-adelige Magold und jener würdige Mönch Antonio, verbinden sich durch Charakter und Antheil zur Auseinandersetzung und stufenweisen Beleuchtung der tragischen Handlung. Ihre Bewegung schildert, wie in so durchwühlter, aufgerissener Zeit Recht und Schuld, Verstand, Tugend, List, Menschenstärke und die ewige Macht blendend sich öffnen, schlagend kreuzen, und doppelt scharf sich
67 scheiden. So ist die Führung des Planes und der Charaktere poetisch und tadellos. Nur in der Sprache, so frei sie gehalten ist von leerer Deklamation, so energisch in Hauptstellen, sind' ich auszusetzen, daß öfter im Einzelnen die Farben und Stimmungstöne, welche die lebendige Vorstellung auf den Grund der dichtenden Seele zurückwarf, zu herrschend im Ausdruck geworden sind. Dies gerade ist mehr lyrisch als dramatisch. Zwar darf diese durchstimmende Seele der Betrachtung keineswegs in der Tragödie fehlen; aber sie muß hier, unausgesprochen vom Dichter, die reine Wirkung von der Berührung und Folge der bestimmten Vorgänge und ihrer individuellen Ausdrücke sein. Denn die Empfindung der Gegenwart und praktischer Bewegung soll vorherrschen: welches nur durch eine stets treffende Punktuation des Ausdrucks erreicht wird. Wo aber aus dem Einzelbestimmten das allgemeine Licht schon stark hervorblüht, da überwiegt der Eindruck der Vergangenheit und schon gestillten Beschauung. So schön daher und zweckmäßig eingreifend die Episode von Magolds Tochter Violante gedichtet ist, so scheint mir doch die Empfindung, in der sie zum Theil gehalten ist, zu vertieft und melodisch. Der Drang der Handlung, die ringsumher bewegte Luft, ist zwar

darin enthalten, aber nicht in ihren eigentlichen Zügen, sondern schon gleichnißartig zur freien Stimmung erhoben als Gewitterschein, Liedesanklang, Traum. Dies würde nicht auffallen, wäre das Uebrige minder dramatisch. Dagegen die durch das Ganze eingeschlungenen komischen Scenen, die zum Theil vortrefflich gelungen sind, harmoniren wesentlich. Im Allgemeinen erhalten sie den Charakter der Existenz gegenwärtig, indem sie zeigen, wie selbst in den ungemeinsten Zeitläufen ein gemeines Element als breite Grundfläche sich behauptet, welches, trotz aller aktuellen Betheiligung an den gewaltigen Vorgängen, in Wahrheit doch unbetheiligt bleibt, und als Indifferenzpunkt im Durchschnitt gegen die hochsinnigen Meister und Züchtiger des Geschlechtes Recht behält. Diese leichten Scenen dienen auch gut im Besonderen. Denn im ersten Theile der Handlung verhindern sie, daß nicht der Eindruck von Noth und unglücksvoller Spannung überwiege, dem seine Steigerung vorbehalten bleiben muß. Man sieht an ihnen, daß in allem Jammer eine unzerstörliche Vitalität, ein Egoismus, der Abbruch verdient, ein Leichtsinn, der durch ihn hingleitet, vom Prinzip der Dauer erübrigt wird. Im Fortschritt erklärt die heitere Episode von Zilie und Carrara, daß hinwieder die tragischen Häupter nicht einfach unter den Begriff der Schuld fallen können, da diese Anderen, die aus verwandten Prinzipien handeln und an den gleichen Abgründen hinstreifen, nur darum, weil sie minder mächtig und umfassend streben, glück- 68
licher durchkommen. Und gegen Ende geben die witzigen Auftritte im niedrigen Kreise, als Abschnitzel und Widerspiele des tragischen Witzes der Handlung und ihrer Gegensätze, eine mannigfaltig motivirte Empfindung von der Auflösung und dem Untergange dieser Widersprüche. — Das Ganze bleibt ein Dichterwerk und geht in einer großartigen Anschauung nieder.

Zwei Jahre später kam vom Verfasser ein zweites Trauerspiel heraus: Der letzte Held von Marienburg (in fünf Aufzügen. 1830). — Von einigen Strichen im Anfange und wenigen Stellen im Ganzen läßt sich vielleicht dasselbe bemerken, was ich gegen einen Theil der Ausführung im Ezelin erinnert habe. Aber bald und siegreich gewinnt die Darstellung eine

draſtiſche Kraft und praktiſche Entwicklung, die uns in die Gegenwart einer großen, inhaltvollen Bewegung verſetzt; und ihr Schluß iſt durchdrungen von der reinſten Begeiſterung, die auf der Adlerhöhe tragiſcher Anſchauung den großen Geiſt der Geſchichte mit gleichen Schwingen, ſo tief in Vergangenheit, wie fern in Zukunft gebreitet, ſchwebend hält. — Der Ordensmeiſter Plauen iſt das herrlichſte Gegenbild des Ezelino. Auch er iſt ein Held göttlicher Heimſuchung: aber nicht, wie jener, geblendet vom eigenen Blitzlicht, noch übernommen vom Gefühl der Kraft, ſondern ganz über die eigene Menſchlichkeit emporragend. Auch er bringt ſchonungslos der Nothwendigkeit Opfer: aber mit dem vollen Wiſſen dem ewigen Rechte, nicht ſeinem Ruhm, und mit der vollen Einſtimmung, ſich ſelber mit zu opfern. Groß durch Glauben, Wachſamkeit, ſchlagende Entſchloſſenheit erficht er Sieg: aber nicht dieſe Ehre war's, um die er focht; er ſchafft Rettung dem Lande und erhält die Ordensburg: aber nicht dies Wohl der Einzelnen, Lebenden iſt es, was ihm genügen kann. Feſt geſichert will er den Boden wiſſen, auf dem das Kreuz errichtet iſt, und den Orden geheiligt und rein geſtärkt, der es wahren und durch Gehorſam preiſen ſoll. Dazu bereitet er neuen Kampf mit ſicherem Arm und faßt mit ſtrenger Hand die Zügel des Ordens. Auch er überſchreitet menſchlichen Vertrag und Brauch: doch nur weil er unbeugſam nach göttlichem Maße mißt, dem die Pflichtſchuldigen ohne Zwang ſich nicht fügen. Weder Demuth noch Klugheit noch Liebe verläßt ihn dabei: und dennoch iſt es dieſe Ueberſchreitung, die den einzigen Freund, der zu ſeinem Herzen und Haupte am nächſten hinanreicht, von ihm abwendig und in That und Handlung, nicht in Geſinnung und Freundſchaft, ihm untreu macht. Aber dieſe Wendung, die ſeine herrlichen Plane vereitelt, der Würde, die er nicht um ſeinetwillen
69 trug, ihn entkleidet, den Orden ſinken macht, den ſein Geiſt hob, — iſt doch, mehr als der Freund weiß, der ſie wider Gefühl aus Ueberzeugung einſchlug, der ächteſte Freundesdienſt. Sie iſt es, die ihm ſeine Heldenreinheit erhält. Nachdem er, mit würdevoller Entſagung in die Einſamkeit zurückgetreten, die göttlichen Zwecke ſelbſt, ſo viel daran ſein Theil war, Gott geopfert

hat, der auch den reinen Tropfen seines Stromes kann in seinem Strome untergehen lassen — nach dieser letzten Weihe sind es doch nur seine hinterlassenen Vorbereitungen, die den wankenden Orden halten, und sein bloßes Bild wirft die siegreichen Feinde von den Wällen des Haupthauses zurück. Es ist der Moment seines Todes, in welchem er so vor unsern Augen unsterblich wird und zugleich in wahrster Wirkung schon mit dem scheidenden Geiste in ferne Zukunft reicht. Diese Erhebung und Oeffnung der Anschauung ist vom Dichter zur höchsten Wahrheit gebracht, und dieser Schluß in der einfachen Treue der Ausführung übt heilige Gewalt auf ein empfängliches Gemüth. — Die Abschattung der Ordenscharaktere und Zustände ist vortrefflich. Der gediegene Günther, der ehrsüchtige Küchenmeister, der köstliche alte Lebemann Schönfeld, der gelehrte König, Hans von Bayfen der ritterliche Jüngling und der gefallene Wirsberg — sie alle geben treffliche Bilder und lebendig wechselnde Gruppen. — Ich bewundere den Reichthum unserer Bühnen, die ein so vorzügliches, der edelsten Wirkung fähiges Stück nicht brauchen. Soviel ich weiß, ist es einmal auf einer Provinzialbühne aufgeführt worden.

Die nächste Gabe unseres Dichters war 1833 die Novelle Viel Lärmen um Nichts, die oben besprochen wurde. In den Trauerspielen waren es wirkliche Ideen, historische Mächte, die in der Aufhebung ihres wirklichen Gegentheils sich offenbarten. In der tragischen Anlage von „Ahnung und Gegenwart“ ist es die Erinnerung solcher Ideen, die selbst wieder als eine Macht des Lebens erscheint. Wie sich diese Macht an der Oberfläche des Lebens zerschlägt, zeigte der „Philisterkrieg“. Wie die Idee, als flüssige Poesie, in sich befriedigt ist, entwickelte der „Taugenichts“; wie sie in ihrer Erstarrung ganz unbefriedigt, nach Leben dürstet, das „Marmorbild“. „Viel Lärmen um Nichts“ nun stellt wieder beide, die Welt der Poesie und die wirkliche, im Gedicht selbst nebeneinander vor. Da nun in der That beide zusammen die wahre Wirklichkeit ausmachen, immer aber so, daß eine die andere auflöst, während sie hier in der Dichtung doch coexistirend gefaßt sind: so mußte das Ganze die

Form des Märchens annehmen, aber eines Märchens, das in
70 seinen beiden entgegengesetzten Welten beidemal einerseits ganz als Märchen, andrerseits ganz als Wirklichkeit erscheint. Jede Sphäre, die ideale und die wirkliche, behauptet sich nur so, wie sie die andere zum Märchen macht; und weil die Märchennovelle dies beisammen erhält, die jedesmal aufgehobene Sphäre also doch zugleich immer als wirkliche angeschaut wird, mußte ihre Form den Charakter des Komischen annehmen. — Herr Publikum und sein Hofstaat sind märchenhafte Leute: aber alles, Zug für Zug, was von ihnen erzählt wird, läßt sich in der Literaturgeschichte und Wirklichkeit nachweisen. Aurora und ihre Verwandten auf dem Waldschlosse erscheinen und handeln als lebendige Personen: aber es ist nur das Reich der Phantasie, in dem sie lebendig sind. — Herr Publikum erscheint als Besitzer der wirklichen Poesie; nicht anders ist sie auch wirklich, als in den Novellen, Taschenbüchern, Zeitblättern, die er hat: allein, zufolge der Aufklärungen im Walde, enthalten eben diese Besitzthümer nicht wirklich Poesie, gelten aus Irrthum, und die Aurora, die ihm lächelt, ist nur das Kammermädchen. Sein wirklicher Besitz wird also zur Einbildung, zum Märchen. Aber dieses Märchen bleibt wirklich; wie wir täglich sehen. — Die Waldgenossen hinwieder vereiteln in Wahrheit den Plan der Novellisten, sie entführen die wirkliche Aurora; bei ihnen lebt die Poesie: aber in der Wirklichkeit; in Publikums Reich wird das eine nicht gemerkt, das andere geleugnet. Diese wirkliche Poesie ist also nicht in der Wirklichkeit, wird zum Märchen. Aber gerade dies, daß die Poesie Märchen ist, ist ihre Wirklichkeit, und diese bleibt also Einbildung, bleibt Märchen. So ist es das bare Wirkliche, dennoch als bloß ideales, und die reine Poesie, dennoch als wirkliche, die beide vom heiteren Spiele der Dichtung auf jeder Zeile ineinander geführt werden: und in diesem Zusammenspiel ist jeder Humor Wehmuth, jede Wehmuth Humor. Wir gehen immer auf fingirtem Boden, wissen aber gar gut, daß Alles wahr ist; wir sehen die Schönheit in ihrem Morgenkleide, fühlen aber gar wohl, daß es ein Abendtraum ist. — Um so viel geistreicher eine solche Conception ist, als es die Nachahmung bloß wirklicher Zufälle sein

kann, um so viel blühender auch und leichter ist Form und Ausführung dieser Novelle. Licht und Schatten, mitten im Schweben der Bilder, sind von ungewöhnlicher Kraft, an einzelnen Stellen wahrhaft bezaubernd. Und es sind Dissonanzen echter Rührung, deren Auflösung den komischen Ton bildet.

Gleichsam als einen fröhlichen Nachzügler des Maskenfestes dieser Novelle ließ ihr der Verfasser noch in demselben Jahre 1833 die Freier nachfolgen, ein Lustspiel in drei Aufzügen. Nicht phantastisch wie der „Philisterkrieg" und nicht grotesk wie der „Meierbeth", legt dieses Lustspiel seine Komik in die collidiren- 71
den Charaktere und entwickelt sie in der munteren Verwicklung der Situation, deren Einverständniß zum Mißverständniß und dieses zum verständigen Ende wird. Daß ein vorher bestimmter, aber auf seine Freiheit bedachter Freier seiner künftigen, auf die ihrige bedachten Gebieterin in Verkleidung naht, diese, obwohl unterrichtet und gegenverkleidet, einen dritten für den Angemeldeten hält, und so beide, täuschend und getäuscht, doch für einander entbrennen — dies oder ähnliches ist schon ein alter Lustspielplan, und der ebenso oft noch künftig wird erneuert werden. Auch die anderen in den „Freiern" sich kreuzenden Verwechslungen, falsche Stelldicheins, und daß zwei Entführer statt der Einen, die sie beide meinen, sich gegenseitig entführen — sind keine ungewöhnlichen Motive, die aber, gut behandelt, immer wirken. Das Eigenthümliche dagegen an unserm Lustspiele ist der poetische Doppelwitz, der als idealisirende Selbstparodie des Gemeinen, und heimliches allmähliches Ernstwerden des Poetischen, gleich sehr die Fäden der Handlung, die Züge der Personen und die Spiele der Sprache durchdringt. Der Ton des Ganzen hat etwas vom Erwachen im Sommer; possierliche Träume, und das einziehende Vorgefühl eines blühenden Tages, die Träume immer abenteuerlich erverzogen, schwirren ab, und die Brust, warm aufathmend, erwacht zum schönsten Morgen. — Fein und keck durchgespielt, aber nicht im gewöhnlichen Stil, wo selbst die besseren Schauspieler sich geberden wie Sprachmeister, müßte das Stück von der angenehmsten Wirkung sein. Gelesen indeß gewinnen, für solche wenigstens, die den Dichter schon kennen, einzelne

Anklänge einen weiteren Reiz: wie eine an sich freundliche Thalgegend dem noch mehr sagt, der mit dem ganzen Gebirge vertraut ist. Ein Mythus — oder nennen wir's Romanze — von der Schönheit, von den Verheißungen der jungen, unverkauften Seele liegt in eigener Gestalt allen Dichtungen Eichendorffs zu Grunde: wem er in den größeren durchsichtig geworden ist, der erkennt ihn dann auch in einzelnen Zügen der kleineren wieder: und was dem Neuling bloß angenehme Farbe, vielleicht sogar fremder Ton ist, wird dem Bekannten Erinnerung an eine ideelle Heimath. — Wie der Puls eines Jeden, ob der Athmende dran denke oder nicht, das treue Andenken ist, daß dies Leben abgezählt und ausgezahlt sein wolle, und so die Schläge welche die Summe des Daseins mindern, rastlos einander folgen und ablaufen läßt: so ist in der Poesie unsres Dichters unter ihren Bewegungen immer ein Herzschlag fühlbar, der das Dichten und Verdichten ein Verzichten nennt, und mit seiner fröhlichen Hast
72 oder bangen Unruhe eine heimliche, innigst bekannte Ruhe meint. Die bloß spielenden Dichtungen tragen diesen Puls im Busen verborgen, und auch ihren einzelnen tieferen Athemzügen kann der, dem der Doppelsinn erscheinenden Lebens nicht geläufig ist, die Bedeutung bloß augenblicklicher Freude oder Betroffenheit leihen. Wenn aber solche Dichtung selbst aus ihrem Spiele in sich zurückgeht und es mit dem eigenen Wesen ernsthaft zu nehmen anfängt: dann ist kein langer Rückhalt möglich, und sie muß sich bekennen zur Religion, die ihre Wahrheit und der Abgrund ihrer Ruhe ist. Sobald daher Eichendorff seine Poesie in der Fülle ihrer Beziehungen faßt und entfaltet, tritt auch die Religiosität derselben in ihr selbst hervor, und sie geht mit steigender Klarheit ihrer ernsten Verwandlung entgegen. So erzählte sie sich schon ihre Lebensgeschichte auf ihrer ersten größeren Jugendreise in *Ahnung und Gegenwart*; so sprach sie wieder ihr Innerstes aus in der neuesten Entfaltung:

Dichter und ihre Gesellen, Novelle in drei Büchern, 1834. Es ist mehr Roman als Novelle: ein so erklärungsreiches als anmuthig geschriebenes Buch. Das Thema ist dasselbe wie in „Ahnung und Gegenwart", aber in einer weiteren

Umfassung und harmonisch-weicheren Ausführung. Wenn dort mehr die Geister geschichtlicher Ideen den Hintergrund bilden und die thatkräftige Begeisterung es ist, deren Widerspruch und Verkehrung in der Wirklichkeit sich in Enthüllung himmlischen Friedens löst: so fehlt auch hier dies praktische Moment zwar nicht, aber es verschmilzt sich mit weiteren Kreisen; die historischen Züge erscheinen bloß als Motive in besonderen Sphären und sind im Verhältniß zum Ganzen bloße Beziehungen, die mit verwandten Gegensätzen und Uebergängen der Idee in Wechselbeleuchtung stehen. Wie die Widersprüche der Vaterlandsliebe und des Weltbürgerthums, so sind es auch die der individuellen Liebe, als befreiender und bindender, der Poesie, als Genialität und Lebensaufgabe, der Kunst, als Erhebung und Verführung, die hier spielen. Es sind die Gegensätze der Begeisterung in den verschiedensten Gestalten: von Unschuld, Natur, Leichtsinn bis zu Heroismus, Abenteuerung, Phantastik —, in den mannigfaltigsten Abstufungen: von kindlicher Hoffnung bis zur Sünde, vom edelsten Glauben und Muth bis zum lächerlichen Wahnwitz, zur traurigen Bethörung, zum unentwirrbaren Spiele mit sich selbst —: in allen diesen Gestalten und Abschattungen sind es die Gegensätze der handelnden und schöpfenden, leidenden und sich auflösenden Begeisterung, deren Töne und Wiederscheine dies Ganze bilden. Aber dieser Reichthum von Erklärung ist auf die klarsten, einfachsten Gemälde reducirt. Alles zwar hat die wirkliche 73
Wahrheit in sich, Alles ist anschauungsvolles Bild: nichts aber ist da von der armsdicken Wirklichkeit, durch deren pastose Trübe die jetzt gewöhnlichen Romane breit und ideenlos werden. Durch einen feinen, echt poetischen Sinn in der Zusammenstellung und Folge, der Abwechselung und Wiederkehr von Motiven und Stimmungen ergibt es sich, daß immer wenige Striche schon ausreichen zur Charakteristik der einzelnen Personen, wenige Töne zur Bestimmung der unterscheidenden Situation, und bei dem größten Scheine von Unbefangenheit immer die Beziehungen, die zusammenführende Bedeutung mehrseitig und rein zugleich gefühlt werden. Allerdings fordert der Dichter — und welcher nicht, der diesen Namen verdient? — Geist vom Leser und mit-

gehende Phantasie. Aber wie leicht geht sich's mit auf diesem stets bildsamen und bewegten Grunde! Und wer mitgeht, in welche Mannigfaltigkeit, welche leichtgeschlossene und tiefgeöffnete Fülle von Gedanken, Verwandtschaften, Naturspiegelungen blickt er hinein! Um alles das, was hier ausgeführt, entwickelt, angedeutet wird, wie es zusammen sich abtont und beleuchtet, nach Begriff und Verhältniß auszusprechen, würden mehr Blätter erfordert werden, als das kleine Buch, in dem die Dichtung sich ausbreitet, selber zählt. Und eine Darlegung des allseitigen Zusammenhangs, der ihre Bilder und Züge in der Einheit der Idee vereinigt, würde viel weitläufiger und doch viel weniger durchsichtig sein, als wie er sich so schon im Sinne der Anschauungen und Schmelz der Scenen aufklärt. Und doch ist, bei aller Vielbeziehung, so viel Offenheit im Buch, Luft auf den Bildern, die Stimmung bis in die Schatten licht und hell. Es ist ein Stil gleich dem der echten Historienmalerei, wodurch dies erreicht wird. Zuerst ist es die Bereitung tiefer Gründe, die Raumausfüllung ohne Beengung, was der klaren Wirksamkeit dient: da ist durch's Ganze eine gleichartige erfüllte Naturanschauung, die aber wieder durch offene Uebergänge sich in besondere Gründe theilt, die einen engeren Umfang und dauernden Ton für bestimmte Stufen von Gestalten, von Gruppen und Scenen bilden. War es erst ein tiefes, reich überwipfeltes Thal, das in seinem Schoße traulich-beschränktes Glück, ruhevolle Betrachtung, mit dem Bangen der Einsamkeit und dem Lockruf der Sehnsucht umfing, so ist es dann eine hinstreifende, echoreiche Waldkette, die sich öffnet und fortzieht für unbestimmte Wanderung, kurze Einkehr, lustige Vorspiele der Hoffnung. Darauf werden die Höhen des Gebirges um ein fürstliches Lustschloß her eine Zeitlang der Tummelplatz gedrängter, bunter Bewegung: der Park schimmert von feinen, lustigen Festen des
74 Hofes, Schwänken des Gesindes, die Waldhänge von einzelnen Schwärmern; die dunkeln Forsten rings, die Felsen darüber mit ihren Gipfeln, woran die Wetter sich brechen, ihren Steigen und Abgründen sind Zeugen begehrlicher Irrung, kühner Abenteuer, schöner und tragischer Wildheit. Nachdem hier die Jagd vertost

ist und die einsamen Gebirge ihre alte Ruhe wieder gefunden haben, sind es nun südliche Thäler, die Wunderblicke Italiens und seine zauberischen Trümmer, wo Sterne der Liebe auf- und untergehen, Sehnsucht sich erkennt und verliert, Genuß und selbst die Nüchternheit sich eigen berauschen. Hoch schon steht der Tag, der die Kinder der Dichtung führt: da gehen die Wege wieder nordwärts, nach den Gegenden des Anfangs zurück. Nun erscheint die Stadt mit ihrem so anderen Leben, wo so Vieles verhärtet, sich verdunkelt, verflittert, wo außen Geschäftigkeit, Reichthum, Pracht, innen manche Schuld, Krankheit, Sünde sich rührt.

Die Landschaft sehen wir jetzt auch von anderer Seite: sie ist ein Grund der Arbeit, Besitzordnung, Sorge. Die Straßen, die früher mehr zum Lustpilgern gemacht schienen, sind nun Wege der Absicht, des Suchens, der Flucht. Wir suchen mit, wir erfahren, was Heimkehr heißt, die den Einen erschreckt, dem Andern versagt bleibt, mit Andern uns rührend zurückführt in jenes stille reichumblühte Thal des Ausgangs. Hinter ihm aber steigt schon der letzte Grund der Dichtung empor, wieder ein freier, ein hocheinsamer Gebirgskamm mit einer Waldklause, nahe den Trümmern eines Felsenklosters. Hier wird Nacht und Morgen gefeiert und unter dem offenen Himmel von der Zinne des Lebens hinuntergeblickt in's weite Land. — So baut schon in den Räumen und Umgrenzungen ihrer Bilder die Dichtung einen gleichen, zusammenhängenden und doch sinnwechselnden Gedankenschoß, auf dem die Athemzüge der Ruhe, wie die Regungen und die Stürme der Leidenschaft, der Schwung des Strebenden, der Wandel des Spielenden, die Schritte des Müden ihren Boden und ihre Anklänge finden, der, einstimmend und gegenstimmend, wie ein Chor, sie umgibt, und der sich mitgipfelt, wo die Dichtung zu ihrer Höhe sich erhebt. — Ein weiteres Phantasiemittel, nicht minder dem Stil historischer Malerei verwandt, ist das anschauliche Durchwalten der Hauptmotive durch alle Scenen und Situationen. Pilgerung, vermeintlich über die Erde, und doch eigentlich nach einem andern Ziel, ist das Grundmotiv des Ganzen. So ist es dann auch wieder scenenweise irgend eine Form oder Verkleidung des Pilgerns und Wallens, die als allgemeinere Bewegung die

verschiedenen Richtungen der Einzelnen umfaßt oder berührt. Da ist Besuch, heitere Rast und Scheiden, dann Streifzug, Luftfahrt, Jagd, dann Reise, Abenteuer, Verspätung, dann Rückweg, Anlangen am Ziel immer von Mehreren, immer auf mehrfache Weise. Aber niemals tritt eines der Motive bloß für sich heraus, immer deutet es auch auf ein anderes nahes und fernes, jedes spielt auf die Reise mit an, und alle lassen ein inneres durchscheinen, in welchem auch die übrigen ihnen verwandten, auch die ihnen entgegengesetzten schweben. — Die gleiche Durchstimmung herrscht in den Charakteren. Sie sind nicht für sich ausmodellirt: denn sie sollen keine Porträte sein; auch ist nicht jeder, der zur Gruppe gehört, vom Kopf bis an die Zehen sichtbar; aber für das Ganze ist jeder ganz da, und durch dasselbe ganz verständlich. In ihrer Zeichnung selbst wird es ungezwungen klar, wie Einer des Andern Ahnung oder Verzauberung, Verwandter oder Widerspiel sei. So werden die Schuldigen durch die Beleuchtung von den Unschuldigen entschuldigt, die Ernsthaften parodirt von den Lächerlichen, und die Thoren geben Zeugniß für die Edlen, Alle aber für einen Beruf, um den Keiner umhin kann, wie entfremdet er ihm auch scheine. — Um endlich noch Eines zu nennen, worin der Stil unserer Dichtung dem malerisch-großen gleicht, so ist dies die Concentrirung der Kraft in eine Mitte, eine Hauptgestalt und Erscheinung. Alle die Beziehungen, die sich in den Andern einseitiger und leichter abrunden oder zerstreuen, fassen sich in Viktors Geist, Handlung und Schicksal am reinsten und mächtigsten zusammen. Darum ist er in den Vorspielen der Dichtung nur der unerkannt — sich aber bewußt — Mitspielende, in ihrem Scheitelpunkt der Höchste in That, Glück und Unglück, tritt dann in ihrer weiteren Verbreitung nicht selbst, nur in Erinnerungen und Anspielungen auf, und erscheint erst am Schluß, um wieder in verwandelter Erhebung auf dem Gipfel der Dichtung gesehen zu werden. Wie in der Landschaft der Novelle jenes Jagdgebirge der höchste Punkt des ersten Theiles, wie eben dort die Bewegung die schwunghafteste und ebendies die Stelle ist, an welcher wir den Mythus des ganzen Gedichtes, die Geschichte von der wilden

Spanierin, hören: so ist auf diesem Höhepunkt Viktor die oberste Gestalt, in dieser Bewegung er der bewußteste und entschlossenste, und seine That bringt diesen Mythus zu Ende. Im Folgenden dann spielen nur Verschiedene auf verschiedenen Wegen, den Inhalt dieses Mythus in ihrer Weise und als ihre Lebenserfahrung durch; und es ist vortrefflich, wie in dieser Zerstreuungs-Sphäre des Gedichts durch das Scheinbild auf der Reise, durch den schattenhaft vorübergeführten Lord, den stürzenden Thorenhelden Albert und durch die Parodie des Heldengedichts in Grundlings Erzählung eben jener Mythus in seiner Vergangenheit gegenwärtig erhalten wird. Endlich als jene 76
Wege der Einzelnen ihren Extremen sich nähern und die Dichtung zur Verwandlung ihres Anfangs zurückgeht, ist es wieder ein Meistergedanke, daß Viktor dieselbe Mythe, die das wirkliche Bild seines herrlichen Jugendkampfes und dann sein Unglück war, nun als leeres Ideal wiedersehen, als von ihm selbst einst gedichtetes Schauspiel zu eitler Lustbarkeit aufführen sehen, und noch außerhalb der Bühne in lügender Maske wieder erblicken muß. Und indem sofort die goldenen und die dunkeln Fäden der Geschichte rasch sich kreuzen und lösen, wird auf der Spitze, wo sie die Hauptbilder der Erfüllung versammelt, Viktor vollendet als der erkannt, in welchem der untergegangene Mythus Wahrheit und Aufgang geworden ist. — Die poetische Fülle dieses Schlusses ist in ihrer Großartigkeit noch durchsichtiger als das ihr verwandte Ende von „Ahnung und Gegenwart." Die einfach-tiefe Wirkung dieser erhöhten Schluß-Versammlung, in der sich Tod und Auferstehung, und Lebensverbindung und Auflösung des Lebens sichtbar unterscheiden und vereinigen, läßt sich durch keine andere Bezeichnung, als die Anschauung im Gedichte selbst, genügend andeuten. Auf einem und demselben Gipfel wird der Müde begraben, der Leben und Poesie immer tiefer eines über dem andern verlierend sich verzehrte, werden die Glücklichen vermählt, die, treu dem Glauben, selbst die Irrwege des Lebens in himmlische Bestimmung verwandelt, sich ineinander und so auf Erden die Heimath finden, erscheint als Gast der Spielmann, der, weil er ganz Dichter und nur dieses ist, jenes

und dies verstehend, gleichwohl ohne Heimath nur immer zwischen Himmel und Erde wandernd „suchen muß, wo der ewige Frühling sei“ — und auf demselben Gipfel in der Mitte Aller steht der Vollendete, der Grab und Hochzeit weihend, Leben und Gesang heiligend sich und alles Irdische dem Himmel opfert. — Sinn und Erscheinung sind hier ganz vereinigt und dennoch scheiden sie zugleich sich auf's Klarste; denn auch für sich wieder, hier, wie durch das ganze Buch, erscheint der Sinn in unvergleichlichen Liedern wie in geöffneten Augen der beseelten Anschauung: und auch für sich sind die Erscheinungen sinnvoll, weil sie persönliche Gestalten, und ihre Schicksale nur die Erklärungen ihrer Seele sind. Die Sprache der Dichtung nicht minder, welche durchhin so einfach als reich, so verständig als blühend und reizbar ist, athmet in diesem Schlusse von der tiefsten Fülle und bricht sich mit geisterhafter Leichtigkeit. Hoch und leichthin, wie nun Alles geschlichtet ist, und die Einen da-, die Andern dorthin von den Gipfeln hinabziehen, schwebt über Allen der letzte Klang:

77 Wir ziehen treulich auf die Wacht,
Wie bald kommt nicht die ew'ge Nacht
Und löschet aus der Länder Pracht:
Du schöne Welt, nimm dich in Acht!

Der versuchte Ueberblick über Eichendorffs poetische Leistungen konnte darauf aufmerksam machen, wie die Form seiner Poesie vorzugsweise eine symbolische ist. Ich verstehe darunter dies: daß die Form der Einheit hier nicht bloß eine causale, oder den Kategorien der Wirklichkeit angemessene, sondern das Ganze durch eine allseitige Wechselbeziehung seiner Theile rein ausgedrückt, und eine innere Harmonie in der Bedeutung sowohl als in der Stimmung der einzelnen Bilder bis in die Oberfläche verbreitet ist. Hierin liegt schon, daß in dieser Form alles Besondere und Einzelne in eine und dieselbe Seele, einen Lebensgedanken, nur in verschiedenen Uebergängen, aufgeht. Diese in der entwickelten Erscheinung nur sich selbst begrenzende Seele ist die Phantasie. Jene Symbolik ist ihre dem Inhalt gleiche Form. Und dieser

Stil ist der unterscheidende der wahren Romantik. Ihr war es um die Erscheinung nicht als Gestalt, sondern als Uebergang in Seele, um die sich lösende Erscheinung immer zu thun. Wem nun das fehlte, worein die Erscheinung sich löst, der klagte über Unbestimmtheit, und wer nur das Aeußerliche an der Romantik sich merkte, der meinte durch Duft und Nebel romantisch zu sein. Wer aber recht sieht, erkennt, daß die vermeintliche Unbestimmtheit vielmehr größere Bestimmtheit, ein durchgängiges Bestimmtsein durch die Idee ist. Nicht anders wird in der Malerei nicht durch die Unbestimmtheit der Zeichnung, sondern durch die starke Bestimmtheit des Lichtes, durch das Helldunkel die Härte der Conturen aufgehoben. Insofern hatte es seinen Sinn, wenn man die romantische Poesie pittoresk nannte. Daß aber diese poetische Weise ohne Originalität nicht möglich sei, begreift sich leicht. Die Unterhaltungsdichter, eben die, welche an die Kategorien der Wirklichkeit sich halten, brauchen kein Genie und können durch Studium recht schätzbare Arbeiten liefern. Denn Länderkenntniß und Menschenkenntniß, Einsicht in die Natur einer Intrike, in den Charakter einer Epoche sich erwerben, wird dem gesunden Verstande heutzutage nicht schwer, und Ausdrücke haben wir fertig für Alles. Ganz etwas anderes aber ist die Durchklärung einer Schöpfung durch identischen Geist, der bis in die Spitzen, bis in die leisen Schatten der Entwicklung dringe. Hier verfeinert sich die Consequenz ungemein. Daß man im Allgemeinen wisse, was man will, genügt lange nicht. Denn nicht auf die Meinung, auf die Vollendung in der Er- 78
scheinung kommt es an, und hier kann der kleinste Zug Alles verrücken, weil eine und dieselbe Wahrheit, wenn sie in Erscheinung gefaßt wird, ein Pünktchen weiter rechts oder links genommen, die ganze Ansicht verändert. Unsere Philosophie, so gern sie jetzt sich die conkrete nennt, ist noch nicht so weit, um für die Durchbildung der Ideen in Erscheinung Construktionsformeln zu haben. Und wenn sie auch deren gäbe: wie weit würde der Maler kommen, der jedes Blättchen am Baum, jedes Lichtchen in der Carnation sich nach Linear- und Lichtperspektive construiren wollte? Ebensowenig reicht die Deutlichkeit der Züge

hin. Man kann mit großer Deutlichkeit sehr häßlich sprechen. Man kann, während man den Sinn betroffen und verwirrt macht, die Empfindung der Schönheit geben: wie denn poetischer Witz und Humor dies thun. — Das Denken der Phantasie muß ein Doppeldenken sein. Während der Verstand durch Auflösen versteht, die Einbildungskraft durch Zusammenziehen vorstellt, muß hier in jedem Zuge das Auflösen ein Bilden, das Vorstellen selbst ein Verstehen sein. Dies Denken lehrt die Logik nicht, weil sie bloß reine Gedanken, die Wirklichkeit nicht, weil sie tausend Gesichter für tausend Gedanken hat. Dies Denken muß des Dichters eigene Seele sein. So ist die reine Symbolik des Dichtens ohne angeborenes Genie unmöglich; und weil das Angeborene stets das Eigenthümlichste ist, muß, wo jene sich findet, Originalität sein. Diese auszusprechen wäre eigentlich die höchste Aufgabe des Kritikers. Da sie aber eben nichts Einzelnes und nichts Allgemeines, sondern die Seele selbst ist, so kann gerade sie nur als der Lebenshauch in den Schöpfungen, nur als die zarteste Eigenheit in der Anschauung erkannt werden. In einer gewissen Annäherung jedoch kann eine Originalität sichtbar gemacht werden durch unterscheidende Vergleichung mit Verwandtem. Wenn ich daher oben zu bezeichnen versucht habe, mit welcher allgemeineren Poesie und mit welchen Dichtererscheinungen Eichendorffs Phantasie in Zusammenhang und Verwandtschaft stehe, so wäre nun, was in diesem Kreis ihn unterscheide, zu zeigen übrig.

Von verschiedenen Seiten hat uns die Betrachtung der Eichendorff'schen Dichtungen dahin geführt, daß die Grundstimmung in ihnen eine religiöse sei, die auch an den Spitzen derselben als solche heraustrete. Das Letztere ist nun vielleicht bei Keinem aus der oben bezeichneten Dichterreihe in höherem Grade fühlbar als bei Novalis. Immer findet man seine Poesie auf dem Wege, das Himmlische zum Gegenstande der vertraulichsten Berührung und das Bekannteste zum Mysterium zu machen. Es ist nicht das Wunderbare schlechthin, worauf sie
79 ausgeht, sondern das mittheilsame Wunderbare, welches, die Wirklichkeit umdeutend, selber wirklich werde. Er liebt es daher, für das Höchste die allereinfachsten, natürlichsten Ausdrücke zu

finden. In manchen Beziehungen hat Eichendorffs Poesie Aehnlichkeit. Nicht nur, daß bei ihm ein körniger Glaube an einzelnen geeigneten Stellen sich geradehin ausdrückt und manche seiner Lieder einen geistlichen Sinn in derselben unmittelbaren Gediegenheit tönen: auch jene Beziehung auf eine durch die Welt hinfließende Offenbarung, die das Wirkliche in sich verändert, ist seiner Betrachtung vertraut. Sie deutet sich in seinen Dichtungen schon darin an, daß nicht selten die Personen derselben, indem sie in einem Liede ihre wirkliche augenblickliche Stimmung aussprechen, unbewußt Anklänge und Vorstellungen ihres erst künftigen Schicksals geben; Vorblicke und Verknüpfungen, wie sie Novalis in ganz specieller Gestalt einflicht. Die verändernde Bewegung, die hier das Momentane im Zusammenhang gewinnt, hebt zuweilen unser Dichter wohl auch selbst in's Licht, wie in den darstellenden Liedern des Fortunato im „Florio"; ganz einfach in dem kleinen Liedchen in „Viel Lärmen um Nichts": „Es geht wohl anders als du meinst"; ganz heiter in dem Reiselied, das Dryander in „Dichter und ihre Gesellen" den Schauspielern vorangeigt; in anderen mit tiefem Ernst. Umgekehrt führt er auch das geistig Leitende bis in die nächste Gegenwart und das einzelne Bild herab. So ist in dem, was von Erwin in „Ahnung und Gegenwart" angedeutet wird, ein ganz in Unmittelbarkeit befangenes ursprüngliches Wissen, ähnlich wie in manchem Bilde von Novalis, zu empfinden. So ist in „Dichter und ihre Gesellen" das Kind im Walde neben dem sterbenden Otto sehr verwandt mit Novalis' Weise. Und das Wunderbare erhält überhaupt in Eichendorffs Dichtungen nicht selten eine ganz ungezwungene Nähe, so daß es z. B. gar nicht auffällt, wenn er an einer Stelle sagt: „Engel zogen singend durch die Luft", oder „die Mutter Gottes nahm ihn in ihren Sternenmantel." Solche Töne schweben bei ihm so rein in der Stimmung, daß sie dem Wirklichen gleich sind. — Aber größer als die Aehnlichkeiten ist der Unterschied zwischen Novalis' Phantasie und der unseres Dichters. Bei ihm überwiegt die bildende, bei jenem die sinnende Phantasie. Keine zwar kann ohne die andere sein; aber es ändert viel, ob die eine oder die andere in der Peripherie

der Dichtung vortrete. Novalis ist gedankenvoller, beziehungsreicher, dunkler, Eichendorff einfacher, heiterer und lebendiger. Bei jenem ist es mehr die beschauliche Thätigkeit bis zur Speculation, die sich am Gedichteten selber sichtbar reflektirt; bei diesem vielmehr die gestaltende, herausbildende Bewegung bis zum Unbewußten, die sich in's Gedichtete eintaucht. Gerade darum tritt zugleich das entgegengesetzte Verhältniß ein, daß Novalis mannichfaltiger ist in Bildern und länger bei der Ausbildung des Einzelnen verweilt, Eichendorff minder vielfältig und rascher in der Ausführung. Denn wo die beschauliche Phantasie übergreift, muß die vorstellende, stoffbietende desto mehr Elasticität entwickeln, damit nicht Begriff und Reflexion die Erscheinung verschlinge. Und wo die bildende Phantasie vorgreift, muß sie desto energischer getrieben und im Zusammenhang gehalten werden von der sinnenden, damit die wesentlichen Beziehungen nicht in der Ausmalung des Einzelnen untergehen. Eichendorffs Dichtung gibt daher mehr den Eindruck einer gesteigerten, gereinigten Wirklichkeit, Hardenbergs geht mehr auf ein wirkliches Geisterreich los. Für den Letzteren will sich die ganze Natur und Menschenleben in ein magisches Buch verwandeln, er will sie in allen Stufen und Wandlungen durchdringen, bis ihre ganze Wirklichkeit zur Fabel und durch die Fabel die Seele des All freie, reine Person, allmächtiges Kind werde. So vielverlangend und sehnsüchtig vertheilt ist unseres Dichters Anschauung nicht. Sie geht vielmehr ganz einfach, durch einen unsichtbaren Willensakt, schon von dem aus, wohin jene enden will; sie schaut in ihrem Anfange die Welt, als diese wirkliche, schon von Gottheit erfüllt: Wälder und Berge jauchzen ihr entgegen in ihrer Vollkommenheit, Quellen und Nachtigallen sind die seligen Stimmen der Weltseele, die Menschen sind die adligen, blühenden Herren der Welt, die sich tragen lassen von ihren Strömen, mit Musik ihre Wälder durchziehen, mit ihrem Laub, ihren Blumen sich kränzen, und im Genusse selbst die Liebesgedanken der Natur aus dem Herzen des Daseins schöpfen. Es ist dieser Goldstrom der Jugendbegeisterung, die alles Wirkliche erfüllt von seinem

Inhalte, göttlich schaut, welcher den Grundstoff zu allen Bildungen unseres Dichters ausmacht.

Freilich bleibt es nicht bei diesem bloßen Grunde. Damit das Gedicht Bewegung und Erklärung gewinne, und der wahre Charakter der Wirklichkeit nicht vertilgt werde, müssen auch Mangel und Bedürfniß, die Beweger des Lebens, und die Unruhe der Nichterfüllung muß hereinkommen, die der Charakter der Wirklichkeit ist. Allein jener Mangel fließt in der Welt unseres Dichters aus dem erfüllten Grunde hervor (gleichwie wir nur darum andere suchen und lieben, weil wir im tiefen Innern schon dasselbe sind, wie sie), jenes Bedürfniß fließt in diesem Grunde hin (es ist nur seine sich selbst ausstreuende und im Zerstreuten sich bindende, wiedererkennende Vollkommenheit), jene Unruhe geht hinein und zurück in den Grund, durch 81
Erfüllung aus ihm (wenn die Erscheinung beseelt, die gedichtete Bestimmung erreicht wird), oder durch Lösung in ihm (wenn die Erscheinung, im Untergange durch sich, eine heilige Macht als ihr Inneres offenbart). Daher erscheinen immer bei unserm Dichter die ersten Regungen jenes Mangels als leibliche Naturlaute, Athemzüge und Stimmen des vollen Lebensgrundes: es sind die Quellen, die da sehnsüchtig gehen in der kühlen Tiefe, es ist das Rauschen der Wälder, nur gewiegt in der eigenen Fülle, das Waldhorn, das nur die Lust des Jägers klagt; und in diesen in sich selbst fortgehenden Wellen des Lebens erkennen sich seine Menschen, die nur darum Alles begehren, weil im Dunkel ihres eigenen Busens das ganze All träumt und verschwiegen athmet. Deshalb winkt nun auch jenes Bedürfniß in dieser Dichterwelt schon als grüßender Blick aus der Ferne: es ist das Wetterleuchten der Sommernacht, das jenseitige Gegenden und Freuden verspricht, der Wandervogel, der Gesang des Reisenden, der vom schönen Süden erzählt; und der Mensch versteht diese Blicke und Grüße, weil es seine Heimat ist, an die sie gemahnen. Denn der Gegenstand des Bedürfnisses erscheint hier gleichfalls immer schon als wirklich: es ist die Geliebte, die gesucht wird, und vielleicht schon ganz nahe im Dunkeln athmet neben dem Freunde, oder in Verkleidung ihn umgibt, oder fliehend ihm

desto schöner begegnen soll; es ist das Land der Poesie, Italien in seinem unsterblichen Schmuck und all der Schönheit, die im Schlaf aus seinen Trümmern lächelt und in der Seele des Wanderers zum beredten Traum erwacht. Auch noch das aus sich herausgelockte Bedürfniß, die Zerstreuung, die Fremde hat in dieser Welt die Gestalt der heimlichen Ruhe, des Zurückdeutens, der Erinnerung: da sind verwilderte Gärten, die zur alten Freiheit der Natur zurückkehren, umgestürzte Statuen, die das Moos beschleicht, das den altbefreundeten Stein erkennt, leere Paläste, die wieder allgemeines Eigenthum geworden und von jubelnden Vögeln bewohnt sind; oder in den fremden Mauern lauscht schüchtern und neugierig das anmuthige Kind, das im Gaste nicht den Fremden sieht, und ihm eigener werden soll, als was er zu Hause verließ. Ueberall hält so diese Phantasie in der Vertheilung, Entfernung das Bindende, Vereinende, in der Bewegung die Ruhe unter; und dieser bindende, einige, ruhige Grund ändert die Gestalt bloß darum, weil mit dem Wechsel des Einzelnen die Ergänzung, die er ihm gibt, wechseln muß. Die Unruhe ist also nur ein Wechsel der Ruhe; sie ist im Stromkreise dieser Anschauung nur ein Selbstbefühlen des Geistes;
82 eine Saite stimmt die andere, und wird umgestimmt mit ihr, damit die Harmonie lebendig werde. Die Nichterfüllung selbst ist hier die wahre Erfüllung: die herrlichste Erscheinung, das Zielbild glühend-begeisterter Liebe, entzieht sich, bricht, mit Armen ergriffen, hinab in den Tod, damit nicht das Göttliche vereinzelnd sich losreiße aus der Gemeinschaft, damit es das Innere für Alles bleibe; oder die Geliebte wird nach anmuthigem Irren und Verfehlen erst auf fremdem Boden erreicht, damit ihr Besitz wieder Wanderung und Zurückleitung sei nach der Heimat, die der Grund ihrer Anmuth und Liebe ist; oder die ganze Hoffnung und Schöpfung der Jugendbegeisterung geht unter, und das Leben blüht doch fort in seiner reichen Geschäftigkeit, damit nun in der Tiefe des Lebens und in der Todeswilligkeit der selbstbewußten That der Schatz alles Verschwundenen und die unerschöpfliche Erneuung, die ewige Jugend einer heiligen Gegenwart gefunden werde.

Wir sehen also in dem Bildungskreise dieser Poesie überall eine vollkommene Wirklichkeit, bis in die Unvollkommenheit hinein vollkommen. Dieser Charakter der Produktion stach bei keinem der neueren Dichter mehr als bei Fouqué hervor; weshalb den ersten Schöpfungen seiner Phantasie ein allgemeines Entzücken dankte. Wovon die Literatur abgekommen, entwöhnt war: vollkommene Menschengestalten, herrliche Heldenbilder, ruhmvolle Sitten, glänzende Thaten, wunderschöne Frauen, genußreiche Abenteuer, führte Fouqué in der neueren Epoche zuerst und im weitesten Umfange wieder ein. In der Vorführung menschlicher Pracht und Zierlichkeit, der hingehauchten Schönheit landschaftlicher oder menschlicher Physiognomieen ist er unübertroffen. Man erstaunte über diese reiche und reine Malerei der Sprache, man ward ganz eingenommen von der seelenvollen Zartheit einzelner Bilder, von der charakteristischen Zuthätigkeit anderer, von dem milden Schmelz, der eine große Mannigfaltigkeit leicht und warm verband. Die Erde war in diesem Spiegel ein Garten, das Leben ein Fest; selbst das Böse erschien als düsterschöner und reizender Zauber, das Unglück als innerlich versöhnter Traum, das Wilde als Nährstoff herrlicher Verwandlung. Dennoch ist es wohl erklärlich, wie der große, ja berauschende Eindruck, den diese Poesie in ihrer Morgenhöhe mit seltenem Glück hervorbrachte, nur von so kurzer Dauer sein konnte. Wenn auch die Menge nicht so gemacht wäre, daß das Schöne nur in der Neuheit sie beherrscht; wenn der Dichter sich auch nicht durch zu harmloses Fortproduciren selbst geschadet hätte: so lag in der Oekonomie seiner Dichtung ein Grund, weshalb sie zu leicht geläufig, und, einmal durchschaut, nicht mehr genug des Lesers mächtig wurde. Bei aller eigenen Wärme des Dichters, war seine Form mehr eine südliche, spanische, als 83
deutsche, und konnte in der modernen Bildung nicht Wurzel schlagen. Es ist nämlich ein schon bestimmter Geist, eine in ihren Idealen selbst fixirte Phantasie, worin seine Empfindungen sich bewegen und idealisiren. Der Natur und den Massen der Erscheinung liegt ein gewisses Schema der Nationalität und Menschenarten, den Bestimmungen des Handelns ein Schema

mythischer und historischer Religionsformen, den Vorgängen ein System ritterlicher Sitte und Ehre, den Gestalten ein System von Ständen und costümirten Charakteren zu Grunde. Was nun auch die Dichtung versuche und wie thätig sie sich entfalte: aus diesem Netz einer für sich schon wirklichen Idealwelt kann sie nicht heraus; ihr Resultat kann immer nur eine im Wesentlichen schon gegebene, nur im Zufälligen abweichende Verknüpfung dieser herrschenden Begriffe, dieser abstrakten Gesetze der Ehre, des Frauendienstes, der Zauberlist und frommen Züchte sein. Solange das ganze System neu war, erfuhr es der Leser erst an der Bewegung der Dichtungen, die darin schwebten; und die gehaltene Entfaltung, die Zusammenstimmung der entwickelten Theile und Gegensätze, die wie berechnet für einander und doch immer anschaulich waren, diese Ordnung im reichen Costüme, im Phantastischen selbst, mußte unendlich angenehm, zumal für einen Leser sein, der in einer von diesem allen so sehr entblößten, so charakterlosen und costümlosen Wirklichkeit lebte. Ja, es war der Bewunderung würdig, wie ein in dieser Wirklichkeit aufgewachsener Geist doch die Gestalten und Lebensbegriffe einer bestimmten, sinnreichen Vergangenheit in ihren Unterscheidungen und ihrem Zusammenhang so lebendig und warm auffassen, und als eine ganze, in sich gerundete, reizvolle Welt eigenthümlich verjüngen konnte. Sobald aber der Leser ganz vertraut war mit diesen Nationalitäten, Ständen, Sitten, den Gründen, woraus, Maximen, wornach, Manieren, worin sie handeln und reden: so wußte er immer schon zu viel zum voraus, und selbst was im Dichtergemüth immer noch beseelte Anschauung war, galt dem Leser nicht mehr dafür, weil der Anzug daran nicht das Gefühl reiner Ursprünglichkeit, sondern befangener Qualifikation gewährte. So gewiß daher unter den Dichtungen von Fouqué mehrere vor den Augen der Nachwelt wieder schön aufglänzen werden; so wenig ihm der Dichtername streitig gemacht werden darf: so richtig ist doch auch das Gefühl, welches sich in der Poesie gegen die Fixirung von Idealen und Idealformen sträubt. Denn das Ideale ist durch nichts so sehr ideal, als gerade durch das Gegentheil des Habituellen, durch die Zartheit und Energie, womit es

im Verschiedenartigsten sich gleich zu bleiben vermag, in alle 84
Formen des Lebens eingeht, um sie zu lösen, nicht um in ihnen sich zu befangen.

Wenn ich nun von einer Seite Eichendorffs Dichtart mit der genannten vergleiche, so ist auch der Unterschied zu bemerken, der zum Theil schon aus dem oben Angeführten erhellt. Das Wesentlichste dieses Unterschiedes ist, daß Eichendorffs Idealformen natürliche und nicht conventionelle sind. Die letzteren, seien es mittelalterliche, seien es moderne, unterscheidet seine Poesie selbst, indem sie die sittliche Gediegenheit in ihnen ehrt, die Formalität ironisirt. Unter dieser Doppelbeleuchtung sprach sie schon in „Ahnung und Gegenwart" die ganze Wahrheit derselben in der trefflichen Romanze von der Zauberin und dem Alten aus. Der „Philisterkrieg" entwickelt ja dasselbe Thema, und die Anwendungen davon gehen durch alle Novellen unseres Dichters. Allerdings ist seine Phantasie darin eine südliche, daß ihr das Ideale nicht nur Bewegung, sondern auch Gestalt ist, und daß sie gewissen symbolischen Mitteln treu bleibt. Aber jene Gestalt ist durchsichtig und beweglich, diese Mittel sind Naturgedanken und offene Motive. Fouqués Dichtung, die viel reicher an Spielfeldern, Gestalten und Motiven ist, läßt gerade darum die gleichartige Anknüpfungsweise des Idealen, da es unter so verschiedenen Bedingungen seine speciellen Formeln behält, um so monotoner auffallen. Je größer und bunter die Welt ist, desto mehr wird die abstrakte Natur der sich erhaltenden Begriffe, Grundsätze, Gesinnungsausdrücke fühlbar. Dagegen wo das Wiederkehrende nicht conventioneller Begriff, sondern Anschauung und einfach klar ist, gleicht es dem Tone, der, an anderer Stelle wiederkehrend, selbst ein anderer, weil anders gemessen, ist; und es wird nicht das Ideale abstrakt durch solche Wiederklänge, sondern eher erscheint das Wirkliche beschränkt und verkürzt: welchen Eindruck wohl Eichendorffs Poesie stellenweise macht. Allein indem sie so das Gleichartige in's Bild heraustreibt, und, ähnlich dem Verfahren der bildenden Kunst, die anschaulichen Motive sich durch's Ganze hin verjüngen, besonders den spielenden Schmuck, ähnlich wie die Architektur ihre Orna-

mente, sich stufenweise auf der Oberfläche wiederholen läßt, gewinnt sie desto größere Freiheit und reinere Mannigfaltigkeit in ihrem Inneren. Denn da solche wiederkehrende Fassung und äußere Naturstimmung schon vertraut und leicht verstanden ist, hebt sich das Unterscheidende der jedesmaligen Situation und Bewegung um so reiner davon ab. Man findet sich in einer Welt zu Hause, wo man feste Standpunkte für Vorgänge und Veränderung hat, nicht wie in der stets wechselnden Fremde, deren bestimmte Unterschiede dem Durchwandernden sich nicht sicher erklären, weil seine Ansichten mit den Gegenständen auch den Boden wechseln. Von welcher Art nun des Bestimmteren bei unserem Dichter die wiederkehrenden, symbolischen Mittel seien, ist zum Theil schon oben angedeutet. Vor Allem ist es die Symbolik der Natur, in welche seine Gedanken als in ihren eigenen Zauberkreis sich hüllen. Denn die wirkliche Natur in der unermüdlichen Thätigkeit ihres Bauens und Regens, in der sie doch immer nur bei sich selbst bleibt, die dann im Menschen freie Vorstellung und in seiner Liebe Verklärung wird — sie ist von selbst identisch mit dem Strome der Phantasie, der, in aller Freiheit sich selber bindend, von innen als Begeisterung schaut, wie eine unfehlbare Liebe alle ihre Bildungen, auch die scheinbar losgerissenen, umschlingt, außen am Rande als Humor schaut, wie der Mensch, er strebe wie er will, doch „nicht herauskann aus seiner Narrenwelt", nach innen zurück als Wehmuth schaut, wie alle Blüthe in's Unergründliche zurücksinkt. In diesem Sinne ist dann für unsern Dichter die Naturanschauung nicht bloß Phantasiegrund, sondern zugleich schon Quell der menschlichen Leidenschaft, und doch auch Rückleitung derselben und Heilung. All die mächtigen und träumerischen Pulsschläge der Natur im Freien, ihre lieblich irrenden Blicke sind wirkliche Aufforderungen an den Menschen. Er ist es, der den Sinn dieses Lebens erkennen und bei Namen rufen soll, in ihm will all dieses Treiben und Athmen Geist und Schönheit werden. Darum stören die Nachtigallenklagen seinen Schlaf, und der blitzende Morgen entflammt ihn zu unbestimmtem, sehnsüchtigem Muthe, und die klingenden Ströme führen seine Begierden hinaus in's Land.

So lockt die Natur. Denn der Mensch, solang er selbst in sich ruht, empfindet an ihr das Andere: die Unruhe, den Trieb der Entäußerung. Nun folgt er dem Triebe, wandert, strebt, kommt ab von sich. Die Lebenswellen der Natur und ihre Stimmen bleiben dieselben; aber eben weil sie noch dieselben sind, fühlt nun der Mensch desto tiefer seine Veränderung, und hört auch sie darum anders, nicht wie einst lockend, sondern zurückrufend. So mahnt die Natur. Und wenn der Strebende nun zweifelt und sucht, und nicht weiß, wie er seine Wünsche zusammenknüpfen, seine Hoffnungen gestalten soll, und er irrt etwa in einen Garten, wo das Gras in vertrockneten Fontänen wächst, Unkraut die Wege, Laub die Anlagen bewildert, im leeren Luftsaal eine alte Flötenuhr schläfrig zu spielen anhebt: da sieht der Mensch, wie schnell die Spuren seines Willens verröden, wie leicht die Natur ihren Traumschleier drüberhin spinnt: und ihn schauert in der Einsamkeit. So erschreckt die Natur. Wieder[86] aber, wenn die lärmende Stadt in Schlaf sank und der Mond über Gründen aufgeht, Sterne in den Teich blicken, wo der Schwan seine Kreise zieht, ferne Höhen und Wolken wie Zauberschlösser blinken: da denkt der Betrachtende, wie so ewig harmlos die Erde athme und stille Verheißungen spiegle; und die Natur beruhigt ihn, schmeichelt seiner Sehnsucht. So bleibt sie ohne Veräußerung das beständige Supplement des Menschen: und wohin er auch trachte, was er immer gewinne, ihr stiller Boden ist es doch, der ihn zuletzt empfangen wird. In solcher Weise der Anschauung, in steter Nähe und dichter Umgebung, aber auch stets im Anklang und Widerspiel mit der Bewegung der Seele, bildet die freie Natur in der Welt unseres Dichters den äußeren, aber mit dem Innersten identischen Umkreis der Phantasie, an dem sich die Veränderlichkeit der letzteren als unausbleibliches Gleichgewicht, die Reflexion als immer schon vorhandener Zusammenhang darstellt, alles das, was innerhalb dieses Umkreises sich rührt, sein ausgleichendes Geleite, seine begleitende Unschuld hat. Indem nun aber so das Innere der Phantasie, ihre Idealität und identischer Strom, in dieser Welt zum Aeußersten, zur Grenze und Wirklichkeit, zum Bande der An-

schauung gemacht ist, wird auch nothwendig umgekehrt das, was sonst Charakter der Wirklichkeit ist: der Unterschied, Widerspruch, die Trennung, hier zum Idealen, zur Seele, und, durch das Unterscheiden erscheinend, zur anschaulichen, wirklichen Seele. Dies zu leisten ist ja der Beruf der Poesie. Im gemeinen Leben ist uns unsere Seele das Einfache, Identische, und die Wirklichkeit das Mannigfaltige, das unterschiedvolle Allerlei: hier, in der Phantasie, ist die Wirklichkeit der treu in sich fortströmende Lebenserguß, die bunte Bewegung aber ist die Seele. So ist nun im Kreise unseres Dichters das Ideale das Prinzip der Trennung des Menschen von der Natur, das Prinzip der Unterschiede unter den Menschen. Und die Bewegung der Seele im Gedicht geht dadurch hervor, daß die Menschen hinausgehen aus der heimischen Natur, emporstreben über diesen identischen Kreislauf, eine höhere Natur suchen. Indem sie damit von dem einfachen Kreise, in dem sie ihren Grund und ihre Verbindung haben, von der gemeinsamen Natur, sich abwenden, werden sie auch ungleich untereinander, mißverstehen, verkennen, bekämpfen einander. Aber gerade durch diese Trennungen und Gegensätze wird nun dieselbe Einheit, derselbe identische Strom des Lebens, der in dem umschlingenden Kreise der Natur unveräußerter Zusammenhang und satte Wirklichkeit ist, zur inneren Erfahrung, wird über der Wirklichkeit in der reinen Anschauung und Erinnerung wirklich als
87 Seele. Denn jene Trennung von der Natur kann immer nur im Einschlagen irgend einer einseitigen Richtung bestehen, da alles Natur ist. Geht der Mensch fort in dieser Einseitigkeit, so erfährt er eben durch Nichtbefriedigung und Sehnsucht, daß er nur im Zusammenhang etwas ist, und als Mangel selbst wird der Zusammenhang in ihm bestätigt und offenbar. Oder der Mensch findet, was er suchte, wirklich: so ist dies ein Natürliches, für ihn Bestimmtes, durch die gemeinsame Natur ihm Verbundenes, und so wird hier die Befriedigung zur Offenbarung des Zusammenhangs. Oder auf dem einseitigen Wege kreuzt und drängt sich der Mensch mit andern, die einer widersprechenden Richtung folgen: so ist Einer dem Andern Zeugniß, daß das Einseitige nicht

für sich, daß ebensowohl das Andere, Entgegengesetzte da sei, daß nur der Austausch das Wahre, nur das Ganze das Beständige sei.

So wird nun aber im Innern dieser Anschauung dieselbe Einheit, die sich als unveräußerliche, in der unschuldigen, freien Natur symbolisch zusammenschließt, zugleich unterscheidbar wirklich in der Form, wie sie am Streben und im Leben der Menschen, durch die Trennung und an den Unterschieden sich bewährt. Diese zweite Natur in der Natur, die Einheit nicht bloß als erfüllte Anschauung, sondern die Anschauung der Einheit durch und in Brechung, hat in ihrer Wirklichkeit zwei Seiten. Sie ist, von Seiten der Brechung angesehen, eine verschiedenartige, bunte Reihe von Momenten, die den Zusammenhang verleugnen, durch den sie allein möglich und in ihm allein wahr sind. Angesehen aber von Seiten ihrer reinen Einheit, ist sie eine gleichartige, stille Macht, welche die Entgegensetzung jener Momente ausgleicht, ihren bunten Schimmer aufhebt, und Alles in den Zusammenhang löst. In ihrer Mitte endlich angesehen, ist sie der Doppelsinn der Erscheinung, wie sie als Moment des Zusammenhangs in diesem wahr, als Verläugnung in ihrer Einzelheit nichtig ist. Diese Mitte ist die Poesie in ihrem Doppelsinn der Begeisterung und der Ironie. Jene Macht in ihrer reinen Anschauung ist die Religion. Jene Reihe von Brechungen das Spiel der Wirklichkeit.

Auch in diesem inneren Kreise der Anschauung geht die symbolische Thätigkeit in der Phantasie unseres Dichters fort, indem sie die entgegengesetzten Seiten dieser Anschauung auseinanderhält, und gern für sich abrundet, so aber, daß sie in ihren Enden zusammengehen. So begegnen sich in Ahnung und Gegenwart in der Mitte der Poesie Friedrich und Leontin; jener ist ganz Begeisterung, weshalb er von der Ironie stufenweise aus der Fülle der Wirklichkeit hinübergeführt wird zur reinen Entsagung, zur Religion; Leontin ist ganz Ironie, weshalb er aus der freien Phantastik stufenweise hineingeführt wird in die Begeisterung des Lebens, zur Liebe und 88
zum praktischen Beruf. Aehnliche Gegensätze schließen in den

übrigen Gestalten sich ab, und jede löst sich von ihrer Seite in denselben Zusammenhang. In den Dramen konnte dieses Abschließen nach entgegengesetzten Seiten weniger stattfinden, weil hier die nothwendige Verknüpfung der Handlung überall offene Uebergänge fordert. Indessen zeigt es auch hier sich im Auseinandertreten der ernsthaften und komischen Scenen, die innerlich einander ergänzen. Der Taugenichts hält sich wunderbar rein in der Mitte der Poesie. Alles ist hier Begeisterung, und Alles Ironie. Es ist das beständige Verlassen, Verwechseln, Verfehlen, Mißverstehen, welches die Ironie der Wirklichkeit ist, und ist doch gerade so Alles das glücklichste Zusammentreffen und stets gegenwärtige Gute. Aber die Ironie ist hier nur deswegen so unschädlich für die Wirklichkeit, weil die Begeisterung bloß kindlich schauend, ohne den praktischen Ernst des wirklichen Begehrens und Handelns ist. Im Marmorbilde ist einfache symbolische Trennung. Auf der einen Seite die Poesie als bloßes Spiel der Wirklichkeit: Einbildung, worin die Religion untergegangen ist; auf der andern die fromme Schönheit, welche die Wirklichkeit weiht. In Viel Lärmen um Nichts schließen sich wieder die Gegensätze in symbolische Kreise ab: hier die Wirklichkeit, für sich selbst begeistert, von der Ironie ihres Inhaltes beraubt, dort die Poesie, besitzlos, unstät, aber durch Begeisterung reich. In Dichter und ihre Gesellen sind drei symbolische Kreise ineinander geöffnet. Die Grundbewegung des ersten ist die, daß die Begeisterung, aus ironischem Spiele zum ernsten Verlangen sich steigernd, vom Ernst der Ironie gebrochen wird; im zweiten geht auf verschiedenen Wegen die Begeisterung in die Wirklichkeit (die Einen wollen noch immer auf Erden finden, was nieden nicht mehr weilt; Andere verlieren in der Liebe ihre Begeisterung an die Wirklichkeit, Grundling verpufft die seine als bloße Behauptung in die Luft, und hält sich an's Materielle ꝛc.); im dritten wird die Wirklichkeit von der Ironie zur Schönheit entwickelt (eine lösende Macht leitet Fortunats Irrwege zum schönsten Glück, Ottos Entartung zum versöhnenden Tode, Dryanders haltungsloses Abenteuern zur Poesie, Viktors überwundenen Geist zur Religion).

Dieses Bilden, welches einen und denselben Phantasieprozeß in die Mittelpunkte verschiedener Gestalten auseinander treten läßt, und in den Schicksalslinien derselben, die einander wohl berühren, durchschlingen, sich aber nicht vermischen, ihn abschließt, hat dann den Vortheil, daß auch die Abweichungsgrade dieser besonderen Mittelpunkte und ihre Einheiten in Gestaltung und anschaulichen Zügen erscheinen. So haben in „Ahnung und 89
Gegenwart" Leontin und Rudolph gleiche Gestalt und Aussehen, weil beider Inneres der freie Witz ist, der nichts Eitles verschont. Aber Rudolphs Ironie, weil trocken und begeisterungslos, verwandelt ihm sein ganzes Leben in Narrheit; für Leontin, dessen Ironie eine Begeisterung ist, wird gerade die Erscheinung Rudolphs, die ihn mit seinem eigenen Bilde erschreckt, Anlaß in sich zu gehen; was ihn zur praktischen Begeisterung führt. Zwischen Friedrich und Leontin steht die Gräfin Romana, die in sich vereinigt, was in diesen beiden entgegengesetzte Richtung ist: Glauben und Witz. Aber ihr Witz geht nicht in sich selbst, sondern soll ihr nur Alles unterwerfen: wodurch ihre Begeisterung egoistisch wird und an der Unerreichbarkeit jener sich selbst verleugnenden, die ihr in Friedrich wirklich erscheint, scheitert und sich verzehrt. Dort wird die Gleichheit selbst als Unterschied sichtbar, hier der Unterschied sichtlich zur Einforderung des gleichen Gesetzes. So wird im „Marmorbilde" durch die reine Scheidung des Zauberkreises und der guten Natur auch die Wahrheit, daß das Reich der Erscheinung für beide eines und dasselbe sei, dadurch selbst zur anschaulichen Gestalt, daß die Zauberin an demselben Feste dasselbe Aeußere als Maske zeigt, worein die unschuldige Schönheit gekleidet ist. Und die Novelle von Rudolph und Angelina in „Ahnung und Gegenwart" macht auf ähnliche Weise den Gegensatz der Erscheinung, wie sie als dieselbe nichtig in sich und erfüllt mit Inhalt, und durch diesen Widerspruch Uebergang in Wahrheit ist, in unmittelbarer Gestaltung anschaulich. Wiederum ist es die Beziehung, der reine Unterschied in der Einheit, was in „Viel Lärmen um Nichts" als Doppelgestalt der täuschenden und der wahren Aurora sich darstellt. Und ein köstlicher sym-

bolischer Zug in dieser Novelle ist die bange Illusion des Prinzen, der, indem er dem Waldschlosse sich nähert, das Wirkliche, was er auf diesem Boden der Poesie erblickt, für Geistererscheinung aus dem Grunde hält, weil es so, wie er es einst als Wirklichkeit zu sehen glaubte, nur täuschender Spuk war. Solche symbolische Motive, in welchen die Beziehungen Vorgang und Bild werden, gehen durch alle Dichtungen Eichendorffs hin. Das Anspielen der Gestalten aufeinander, das wirkliche Verkleiden, Verwechseln, Verfehlen ist hier nie bloß interessantes Spiel: es ist vielmehr der unbefangene Bildschein, der an den Scheidungen und Verknüpfungen der Idee sich abhebt. Dieses dichtende Verfahren, welches natürlichen Motiven eine symbolische Reinheit gibt, beweist seine innere Vollständigkeit durch das freie Heraustreten des komischen Elements. Dies ist es, was dem oben verglichenen Dichter abgeht, dessen Gestalten es meist zu ernsthaft mit ihrer eigenen Erscheinung nehmen. Reine Komik ist immer ein Beweis, daß die Dichtung sich in ihrem Elemente fühlt, der selbstgeschaffenen Gestalten sich mächtig weiß. Bei unserem Dichter findet zwar auch hierin eine der südlichen Poesie verwandte Weise statt, insofern sich seine Gestalten in solche, die vorzugsweise den Ernst und die Begeisterung — und solche, die vorzugsweise den Scherz und die Parodie der Dichtung tragen, klar unterscheiden. Aber nicht etwa, daß jene nur tragirten; vielmehr ist es gerade die ernste Ironie, die den höheren Gestalten Bedeutung, die unmittelbare, die den anmuthigen den Hauch ihrer Schönheit gibt; und umgekehrt sind die niederen mit solcher Begeisterung angeschaut, daß ihre Komik ein nur noch getreueres Aussprechen ihrer eigenen Natur, als in der Wirklichkeit vorkommt, heißen muß.

In der Kraft der Ironie, der ernsten sowohl als der komischen, wird sich schwerlich ein deutscher Dichter mit Brentano messen können. Sein „Ponce de Leon" ist so ganz Witz aus Witz, daß die schönen Gestalten, welche die weilenden Gedanken der Dichtung sind, traumartig und elegisch in diesem griechischen Feuer schweben. Seine „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" ist eine so durchgreifend ernste Ironie

menschlicher Ehre, daß sie positiv und Gottesverehrung wird. In anderen seiner geistreichen Schöpfungen, wo die Bewegungen einseitiger sind, bricht die Ironie bisweilen als plötzlicher Muthwille durch. Wie dagegen ein vollkommener Witz wieder ganz Eins mit bildender Anschauung und Darstellung sei, können seine „Wehmüller" zeigen. Hier ist der beständig spielende Scherz und Humor immer schaffend, modellirend, brillant vorstellend, scharf charakterisirend. Der Witz, dessen Bestimmung sonst wohl scheint, dem Wirklichen seinen Ernst zu rauben, es zu mystificiren und aufzulösen, wird hier zu der umgekehrten Thätigkeit, die das Leben als solches verherrlicht, seine derbsten, barocksten und seine abenteuerlichsten Gestalten rein behaglich und höchst anmuthig macht. Es ist doch — diese Empfindung ungefähr hat man — es ist doch nichts so possirlich und borstig und fabelhaft, daß es nicht wirklich wäre auf der Welt: und wie groß ist die Kraft, die Tiefe des Lebens, daß es in all diesen wunderlichen Trachten seinen Verstand und seine Schönheit behaupten kann! — Nur wenige Werke der virtuosesten Genremaler wüßte ich dieser Novelle zu vergleichen.

So stark in ausprägender Charakteristik ist die Ironie unseres Dichters nicht, sein Witz nicht so reich und satt ausmalend, und darf es in seinem Phantasiekreise nicht sein. Denn da in diesem Kreise die Harmonie des Ganzen als anschaulicher Grund und durchstimmender Strom wirklich ist, und die einzelnen 91
Gestalten nur darum heraustreten, um die Bewegung eines einigen Mittelpunktes allseitig anschaulich zu machen: so darf sich Betrachtung und Witz nicht in die Besonderheit der Bilder vertiefen und verdichten, sondern muß sie vereinfachen und durchsichtig machen, damit der Akkord des Ganzen vorklinge. Das Charakteristische der Einzelnen, ihr Unterscheidendes ist hier der Anfang des Idealen: so sind sie gesetzt; die Bewegung muß ein Unterscheiden von da weiter, ein Abgehen vom Unterschiede, ein Zurückgehen und Zusammengehen in innere Einheit sein. Die Charaktere müssen also hier mehr von ihrer allgemeinen Seite, als Momente der Natur des Ganzen, mehr nach ihrer Bestimmung und in ihrem Schicksale, als in der Illusion selb-

ständiger Ausprägung erscheinen. Die Ironie besteht hier immer darin, den Schein ihrer selbständigen Wirklichkeit aufzuheben, und nur die verschiedene Art und Weise, die unterscheidende Stufe dieser Aufhebung ist es, was die besondere Form jeder Gestalt und die Entwicklung ihrer Charakterzüge bildet. Eins mit Bildung und Darstellung ist also die Ironie auch hier, aber da sie es als Aufhebung in eine Harmonie ist, die selbst als Anschauung zu Grunde liegt, so ist das Herausbilden immer schon ein Hineinbilden in das Ganze, worin alle Besonderheit nur als bewegter Zug vorschlagen kann, aller Inhalt und Stoff aber der ewigen Natur angehört. Hierin ist die Wiederkehr gleichartiger natürlicher Motive, die sichtbare Verwandtschaft der Charaktere, wie der Interessen und Zustände gegründet. Selbst die Entgegengesetzten müssen sichtbar aus Gleichem hervorgehen oder Gleiches meinen, die Irrthümer nur als die verzogenen Schatten und Wiederscheine der Wahrheit erscheinen. Die niederen und die komischen Charaktere spielen daher dieselben Rollen, welche die würdigen und anmuthigen ausfüllen: nur mit Schiefheit oder Confusion. Aus der Musik des Ganzen, deren Hauptsätze sich in den edleren Gestalten, die rein spielenden Uebergänge in den lieblichen aussprechen, sind auch die stolpernden und schnurrenden Stücke, welche die komischen Figuren auf ihrem Leierkasten spielen; obwohl sie vielleicht nicht die Musik damit meinen, sondern den Groschen, den sie dafür bekommen, oder ihre Kunst und Mechanik, den Kasten so fein gebaut zu haben, oder so empfindsam zu drehorgeln. Auf diese Art müssen sie zugleich als Parodie ihrer selbst und als Parodie der Edleren erscheinen: das Erste reinigt sie, das Zweite setzt die Anschauung des Ganzen fort. Wenn sich so die Charaktere bei unserem Dichter nicht zu idiosynkratischer Besonderheit verfesten können, so haben sie darum doch die Form und Farbe des Lebens, aus
92 dessen Wahrheit sie reflektirt sind, in desto reinerer Stimmung, und die Seele selbst wird zum Ton ihres Angesichts und zum Rhythmus ihrer Bewegung, der würdigen sowohl, als der excentrischen und burlesken. Aus demselben Grunde erhalten die bedeutendsten seiner Gestalten eine mythische Hoheit oder eine

zauberhafte Schönheit. Sie sind menschgewordene Ideen, die leuchtend in's Leben blicken, und sich und Andere zurückfordern in die Tiefe des Lebens. So die zauberhaft leidenschaftliche Romana in „Ahnung und Gegenwart" und die herrlich-wilde Juanna in „Dichter und ihre Gesellen". Rudolph, als Ritter Tod gedacht, ist ähnlich entworfen. Die Heroennatur ist keine andere, und sie bildet bei allen Unterschieden den Familienzug in den tragischen Helden des Dichters. Spielender nur und märchenhafter stammt aus derselben Anschauung und führt in sie zurück die Gestalt der Aurora. Und die kriegerische Romanze von der Deutschen Jungfrau in „Ahnung und Gegenwart" für die eine — das reizende Märchen, welches Fortunat in „Dichter und ihre Gesellen" seinem Liebchen erzählt, für die andere Seite, sprechen die Prädestination aus, in welcher die edleren und die anmuthigen Charaktere bei unserem Dichter sich entwickeln. So erfüllt er in seiner Sphäre, was Novalis sagte: daß Schicksal und Gemüth Namen eines Begriffes seien. Die in Wirklichkeit entfaltete und entladene Idealität endet mit der Rücknahme der Wirklichkeit in reine Idealität. —

Was hier das Letzte ist, das Uebergreifen des Idealen lernt sich in seiner Eigenthümlichkeit nirgends besser kennen als bei Achim von Arnim. Es gibt Dichter, welchen im Schaffen die Wirklichkeit über ihre Ideale hinüberwächst, wie z. B. Bürger; es gibt andere, bei welchen Seele und Wirklichkeit ganz gleich wiegen, wie bei Goethe; es kann aber auch gefühlt werden, daß die Welt, die der Mensch in seiner Wirklichkeit über diese baut und webt, stets reicher sei als alle Gegenwart, daß er eine Fülle von Lebensgeistern aus sich erzeuge, die alle Stoffe der Wirklichkeit, indem sie durchhingehen, vermehren und vervielfältigen und sammt ihm selbst überbieten. Dies unerschöpfliche Uebergreifen des Geistes wußte Arnim in einigen seiner Dichtungen ganz unmittelbar zu machen; die Spur davon tragen alle.

Bei keinem Dichter fühle ich so durchaus die stete Erhabenheit über seinen Stoff; wie er Alles mit so ruhiger Hand anfaßt, bei Seite legt, Zeit hat hinwegzublicken und andere Bemerkungen zu machen, jenes wieder hervorbringt, vom reichsten Gemälde ab

in die engsten Räume des Denkens einbiegt, in die verworrensten Winkel des Gemüths hinabsteigt, und unangegriffen zur munterſten Humoriſtik übergeht, und unzerſtreut wieder dem innigſten Schmerz,
93 der ſchlichteſten Anmuth die klarſten Blicke und wahrſten Namen gibt. Man nennt dies wohl ein Verachten aller Form; aber warum iſt doch immer das Einzelne ſo wahr, ſo ſichtbar, oft ſo wunderbar fein empfunden, oft bis zum Erſchrecken getroffen? Ich habe wohl andere Erfindungen geleſen, die ſehr Verſchiedenartiges durcheinander mengten: die Folge war, daß ich nichts von Allem glaubte. Bei Arnim muß ich ſagen, wie Sokrates vom Heraklit: aus dem, was ich verſtehe, ſchließe ich, daß auch das wahr ſei, was ich nicht verſtehe. Ich finde einen Scharfblick für die incommenſurabelſten Verhältniſſe mit dem offenſten Sinn für das einfachſte Gute wunderbar gepaart. Daß Arnim ſo viel Geſchichtliches, Aelteres aus Literatur und Volksmärchen, Biographiſches aus der Zeit mit den eigenen, mannigfaltigſten Gedanken verflechten konnte, iſt nicht ohne Aufſchluß. Es beweiſt, daß er auch das Eigene nicht als ſein Geſchöpf liebte, und ihm das Fremde nicht minder eigen war; und wenn ihn die Leichtigkeit, mit welcher er in die Eigenheit jedes Dinges einging, für den Leſer nicht ſelten aphoriſtiſch und hart erſcheinen läßt, ſo iſt es gerade dieſes gänzliche Begeben aller Illuſion, wodurch er ſich am meiſten des Glaubens bemächtigt, es iſt das reine Verzichten, durch regelmäßige, harmoniſche Ausmalung die Sache zu heben, wodurch die Bilder, die doch ſo unwiderleglich gedacht, ſo ſicher gefühlt ſind, erſt recht durch ſich ſelbſt zu leben ſcheinen. Das Wahre iſt, daß dieſe Phantaſie, die in ſich die Elemente von Allem hat, was ſie will, ſich ſelbſt ſtets neue Unterſchiede zu ſchaffen liebt, um ſich zu reicheren Ausgaben zu veranlaſſen, und den Schein abzuthun, als ſollte ſie irgend dem Mechanismus einer eigenen Aufgabe folgen. Mit klarem Bewußtſein hat dies Arnim ſelbſt im Eingange ſeiner „Kronenwächter" ausgeſprochen: „Nur das Geiſtige können wir ganz verſtehen, und wo es ſich verkörpert, da verdunkelt es ſich auch. Wäre dem Geiſt die Schule der Erde überflüſſig, warum wäre er ihr verkörpert? wäre aber das Geiſtige je ganz irdiſch geworden,

wer könnte ohne Verzweiflung von der Erde scheiden? — Die Erfahrung müßte es wohl endlich Jedem gezeigt haben, daß bei dem traurigsten wie beim freudigsten Weltgeschicke ein mächtigeres Gegengewicht von Trauer und Freude uns selbst verliehen ist, daß sich Alles in der Kraft des Geistes überleben läßt, und in seiner Schwäche uns nichts zu halten vermag." Dieser Alles überlebende Geist ist die Seele der Arnim'schen Dichtung. Deswegen hat die Hemmungen, Verwirrungen, die magischen Bestrickungen des menschlichen Geistes in sich selbst und in den stets webenden Netzen seines Lebens — kein Dichter so getreu, so scharfsinnig, so unerbittlich verfolgt, und doch mit so würdiger 94
Ruhe durchgefühlt und überwunden, wie Arnim. Aus diesem Prinzip wird auch das Abgebrochene, was er im Einzelnen oft hat, das scheinbar willkürliche Einführen neuer Elemente klar. Dies eben ist die Form dieser Dichtung, darzustellen, wie die Wirklichkeit, indem sie die Selbstunterbrechung und Behinderung des Geistes ist, zu einem Messer seiner Tiefen und Breiten, seiner Ausreichbarkeit im Großen und seiner schmiegsamsten, multiplicirenden Geschäftigkeit im Kleinsten werde; wie ihm keine Grenze seine letzte, kein Zusammenhang sein Abschluß sei; wie jede Erfüllung und Entwicklung eines Gesetzten nicht nur inhaltreicher, theilbarer, complicirter, als der Anfang ahnen ließ, sondern auch in jedem Ende Produktion neuer Aufgaben und Verhältnisse sei: so daß der Geist, obwohl die Wahrheit jedes Verhältnisses, und in jedem begreiflich und begreifend, doch wiederum, wegen der Auflösbarkeit, Fortsetzbarkeit, Punktuation eines jeden derselben, immer über jedes Verhältniß und jede Summe von Verhältnissen im Ueberschuß bleibe. Dieser Ueberschuß des Geistes mitten im Begreifen und reichsten Erklären, dieses ewige Geheimniß mitten im gegenwärtigen Verständniß ist die wahre Mystik. Ihre jungfräuliche Begleitung ist der ruhig lösende Theil der Arnim'schen Dichtung da, wo diese in die motivirtesten Zusammenhänge sich bindet, und ist da, wo sie abbricht, um dann mit freier Jugend wieder anzusetzen, die stille Bindung, welche die Pause ausfüllt. Sie würde aber das Letztere freilich nicht sein, wäre sie nicht immer schon vorher in den Zu-

sammenhängen daran gefühlt worden, daß an den verknüpften Gedanken selbst immer auch solche Seiten sich andeuteten, zeigten, aussprachen, nach welchen sie aus der Verknüpfung sich befreiten. Aus gleichem Grunde ist nur in der Musik die Dissonanz doppelter Wohllaut und die Pause Gegenwart aller Töne, weil da, wo sie an ihrer Stelle eintreten, der Geist der Musik schon durch wirkliche Melodien heraufbeschworen ist aus seinen Tiefen. Sobald aber die Pause so eintritt, sagt sie wirklich, daß für die Musik aller Musik die eben unterbrochene, so nothwendig in sich sie erschien, nur zufällig sei; und wie die wirkliche Musik Transscendenz der Töne in Harmonie ist, so ist diese Pause Transscendenz der Harmonie in's Unendliche.

Der Maler nimmt Farben: seine Schönheit muß immer Bild sein; der Dichter Gedanken: alle seine Vorstellungen müssen sich denken; der Bildner den Stein: seine schöne Form ist Masse; aber alles dies ist schön: die Schönheit ist nicht Farbe, nicht Gedanke, nicht Stein: sie ist der Geist, der sich in sich selbst versinken sieht. Freiheit des Geistes ist das Ende der Poesie, und ist die Manier Arnims.

95 Auf dem entgegengesetzten Wege erreicht Eichendorff dasselbe. Indem es ein unveräußerlicher Grund und identischer Mittelpunkt ist, woraus und wohin sich alle seine Gestalten entwickeln, ist bei ihm Alles Zusammenhang. Allein aus demselben Grunde ist niemals das, was die Einzelnen für einander oder gegen einander handeln, was ein Moment am andern ausrichtet, die wirkliche Ursache: sondern die gemeinsame Bestimmung ist es, die keinen Namen hat, ehe sie nicht in einer solchen Mitte von Momenten erscheint, welche sie schon voraussetzen. Indem aber alle diese Momente Zusammenhang sind, und diese ihre Einheit im Verlauf offenbaren, verschwinden ihre Unterschiede, welche die Namen des Zusammenhangs waren, und das, was von Allem das Maß war, bleibt selbst ungemessen. So wird es darum immer wieder Geheimniß, weil es das Allgegenwärtige ist. Es läßt sich nirgends herausziehen, weil es überall schon vorausgesetzt ist, und nach jeder Entwicklung unvermindert übrig bleibt. Daß auf diese Weise auch in der Welt seiner Dichtung

derselbe Geist, der der alleinige Inhalt ihrer bunten Entfaltung ist, namenlos übergreife, ist sich Eichendorff nicht minder bewußt, und wie der Geist seiner Poesie durch Bilder hingeht, nicht, um endlich an einem derselben seinen Besitz zu haben, sondern um aus allen über alle Bindung sich frei zu erheben, dies hat er — sehr abgeneigt sonst, die eigene Poesie zu erklären — einmal geradehin auch ausgesprochen:

Frisch auf, mein Herz! wie heiß auch das Gedränge,
Bewahr' ich doch mir kühl und frei die Brust!
Schickt Wald und Flur doch noch die alten Klänge,
Erschütternd mich mit wunderbarer Lust.
Und ob die Woge feindlich mit mir ränge:
So frömmer nur sing' ich aus treuer Brust;
Da bleicht das Wetter, Himmelblau scheint helle,
Das Meer wird still und zum Delphin die Welle.

„Was wollt Ihr doch mit Euerm Liederspaße!
Des Würd'gern heut die große Zeit so viel!"
So schallt's hoffärtig jetzt auf jeder Gasse,
Und jeder steckt sich dreist sein glänzend Ziel.
Die Lieder, die ich stammelnd hören lasse,
Ew'ger Gefühle schwaches Widerspiel —
Sie sind es wahrlich auch nicht, was ich meine,
Denn ewig unerreichbar ist das Eine.

Doch lieben oft, der Sehnsucht Gluth zu mildern,
Gesang'ne wohl das ferne Vaterland
An ihres Kerkers Mauern abzuschildern.
Ein Himmelsstrahl fällt schweifend auf die Wand,
Da rührt's lebendig sich in allen Bildern,
Dem Auge scheint's ein lieblich bunter Tand —
Doch wer der lichten Heimat recht zu eigen,
Dem wird der Bilder ernster Geist sich zeigen.

Man könnte fragen: Was nützt es, daß der ernste Geist 96
sich zeige, wenn er doch das ewig unerreichbare Eine ist? Aber wer so fragt, dem hat sich der Geist noch nicht gezeigt. Eben dies, daß er das Unerreichbare, das unbefleckt Heilige sei, wird in dir nicht wahr durch Aufgeben oder müßige Anerkennung; es will thätig erfahren sein, und dann ist es Weihe jeder Anschauung, jedes Strebens: weil dann im Wirklichen die Erhaben-

heit über das Wirkliche dir wirklich wird. Daß dieses Zeitliche nicht fest sei, müssen wir wider Willen erfahren: Alles nutzt sich ab, und wir selbst sterben. Dieses Schicksal wird in der Dichtung Seele. Mit Willen, indem sie selbst in den Geist sich verwandelt, der durch alles Irdische mit uns hingeht, erfährt sie, daß er mehr sei, mehr als dieses Sterbende, er selbst die Macht des Todes, und daß es so das Leben des Lebens sei, in das wir sterbend uns verlieren. Diese Erfahrung, weit entfernt, das trostlose Geständniß der Ohnmacht zu sein, ist vielmehr der wirkliche Einzug einer unerschöpflichen Macht, einer ewigen Jugend in unser Inneres.

Die Wahrheit dieser Poesie ist also ganz dieselbe, wie die der zuletzt genannten, nur daß in der Arnim'schen mehr die Vervielfältigung und Verwicklung der Wirklichkeit es ist, wodurch das Uebergreifen des Geistes als stets verjüngtes Geheimniß erfahren wird, während hier dieselbe überwindende Reinheit im Vereinfachen und Lösen des Wirklichen als namenlose Harmonie erscheint. Dort tritt der Geist als das jedesmalige Andere unter dem Vorgestellten hervor und ihm gegenüber, hier dringt er aus dem Mittelpunkte rings über die Oberfläche als das eine Licht. Der wachsende Gegensatz dort ist eine dialektische Aufhebung des Einzelnen, überraschend, erschütternd, stärkend; die durchströmende Einheit hier ist eine musikalische Verschmelzung des Einzelnen, erweckend, rührend, beseligend. Dies führt mich zu meinem Ende.

Eine Poesie von so musikalischer Natur kann ohne eine Blüthe der Lyrik nicht sein. Ich war daher schon mehrfach veranlaßt zu bemerken, welch einen wesentlichen und erklärenden Bestandtheil in Eichendorffs größeren Dichtungen die Lieder bilden. Aber auch für sich, wie sie, herausgehoben zum Theil, und vermehrt mit neuen, als „Anhang von Liedern und Romanzen" den zwei Novellen „Taugenichts" und „Marmorbild" beigegeben sind, und die anderen, die in den neueren Jahrgängen des Musenalmanachs erschienen: auch für sich betrachtet, bilden diese lyrischen Gaben einen frischen, reichen Kranz, der eine eigene Beleuchtung verdient und lohnt.

Gleichwie es den größeren Dichtungen Eichendorffs zu

ſtatten kommt, daß ihre epiſchen Züge in einer Einfachheit und Klarheit gefaßt ſind, die ſich in der Entwicklung von ſelbſt zu 97
einem lyriſchen Schwung hebt: ſo kommt es umgekehrt ſeinen Liedern zu ſtatten, daß ein einfaches und gewiſſermaßen volksmäßiges Epos überall in ihrer Bewegung mitſpielt, und den Tönen Grund und Fülle gibt. Wenige, ſcheint es, wiſſen, daß der Typus des Liedes die Romanze iſt, und alle ſeine Arten ſich nach ſtufenweiſen Auflöſungen oder Zuſammenziehungen des Organismus der Romanze unterſcheiden laſſen. So viel mußte wenigſtens leicht erhellen, wie die Romanze immer eine ganz in beſtimmte Anſchauung gebrochene Empfindung oder, was dasſelbe iſt, eine rein als Empfindung bewegte Geſchichte ſei. Wenn nun das echte Lied ſtets ein Erguß der Begeiſterung ſein muß, das Weſen aber der Begeiſterung Erfüllung des Gemüths durch einen Gegenſtand oder eines Gegenſtandes mit der ganzen Fülle des Gemüthes iſt: ſo folgt von ſelbſt, daß die Extreme der Begeiſterung: Gegenſtand und Innigkeit, und ſomit die Elemente des Liedes ihre vollkommenſte Durchdringung in der Romanze haben. Jedes gute Lied wird daher nur eine mehr nach dem einen oder andern Extrem gewendete Romanze und in dem Grade kräftiger ſein, als in dieſer ſcheinbaren Einſeitigkeit doch der entgegengeſetzte Beſtandtheil — im Worte der Empfindung das Bild, im Zug des Bildes die Gemüthsbewegung — rein und harmoniſch erhalten iſt. Sehr wohl begreife ich auch, wie gerade dieſe Gemüthsthätigkeit zur muſikaliſchen Form des Verſes und Reimes kommt; denn was ihr inneres Weſen iſt, dasſelbe iſt von Natur das Weſen des Rhythmus und der Harmonie: eine Bewegung nämlich, die am Gegenſtande ſelber bleibt, und an ſeinem Schwunge ihre Momente, in ſeinen Momenten ihre eigene Einheit hat. Gar nicht hingegen begreife ich, wie die lang ausgeführten, von keiner befriedigten Empfindung, vielmehr von Effektputz begleiteten Charakterſtücke oder Colliſionsanekdoten, die jetzt beliebt ſind, bei ihrer bloß erzählenden und ſtaffirenden Natur zur Melodie des Verſes kommen. Dasſelbe gilt von den Geſinnungsdeklamationen, welche die Gegenſtücke zu den letzteren bilden. Jene würden in Proſa geeigneter wirken, da dieſe Form

ihrem Wesen entspricht. Diese würden relativ in Briefen, Predigten, Parlamentsreden ihre aufrichtige Erscheinung finden.

O Sucht des Interessanten, Sucht der Plaidoirie, die das arme Kind Schönheit erwürgen, und mit den Hüllen und Flittern des getödteten sich eitel schmücken! — Dreimal begrüße ich in solchen Tagen als den schönsten Trost einen Gesang von so echter Natur, so reiner Unschuld, wie den des Freiherrn von Eichendorff. Hier ist alles Stimmung, Anschauung, und in der an-
98 spruchlosesten Bewegung der volle Klang der Seele. Es ist nirgends der künstlich qualificirte Geist, es ist immer die ganze aus der Natur sich selbst entgegenkommende Seele, was in seinen Liedern sich befreit. Kaum ein Paar seiner Gedichte, wie das oben angeführte, sind mehr direkte Erklärungen einer Richtung und Meinung, kein einziges fällt in die Kategorie jener peinlichen Charakter- oder Situationsbeschreibungen, alle sind ungesuchter Aushauch einer sich unmittelbar gewordenen Gemüthlichkeit. Absichtslos hat darum dieser Dichter in seinen Liedern und Romanzen die ewige Geschichte der Seele in ihren wesentlichen Momenten und zwar in Zügen ausgeprägt, die gleich sehr von der idealsten Wahrheit wie der individuellsten Natürlichkeit sind. Beispiele sagen mehr; so höre man den allgemeinsten Mythus der Seelengeschichte, wie er ganz zum natürlichen, volksmäßigen Bilde in folgender Romanze sich individualisirt:

Von Engeln und von Bengeln.

Im Frühling auf grünem Hügel
Da saßen viel Engelein,
Die putzten sich ihre Flügel
Und spielten im Sonnenschein.

Da kamen Störche gezogen,
Und jeder sich eines nahm,
Und ist damit fortgeflogen,
Bis daß er zu Menschen kam.

Und wo er anklopft bescheiden,
Der kluge Adebar,
Da war das Haus voller Freuden —
So geht es noch alle Jahr.

Die Engel weinten und lachten,
Und wußten nicht, wie ihn'n geſchehn.
Die einen doch bald ſich bedachten
Und meinten: das wird wohl gehn!

Die machten bald wichtige Mienen,
Und wurden erſtaunlich klug,
Die Flügel gar unnütz ihn'n ſchienen,
Sie ſchämten ſich deren genug.

Und mit dem Flügelkleide
Sie ließen den Flügelſchnack,
Das war keine kleine Freude:
Nun ſtattlich in Hoſen und Frack!

So wurden ſie immer geſcheidter,
Und applicirten ſich recht —
Das wurden anſehnliche Leute,
Befanden ſich gar nicht ſchlecht.

Den andern war's, wenn die Aue
Noch dämmert' im Frühlingsſchein,
Als zöge ein Engel durch's Blaue,
Und rief' die Geſellen ſein.

Die ſuchten den alten Hügel,
Der lag ſo hoch und weit — 99
Und dehnten ſehnſüchtig die Flügel
Mit jeder Frühlingszeit.

Die Flügeldecken zerſprangen,
Weit, morgenſchön ſtrahlt' die Welt,
Und über's Grün ſie ſich ſchwangen
Bis an das Himmelszelt.

Das fanden ſie droben verſchloſſen,
Verſäumten unten die Zeit —
So irrten die kühnen Genoſſen
Verlaſſen in Luſt und Leid.

Und als es nun kam zum Sterben
Gott Vater zur Erden trat,
Seine Kinder wieder zu werben,
Die der Storch vertragen hat.

Die einen konnten nicht fliegen,
So wohlleibig, träg und ſchwer,
Die mußt' er da laſſen liegen,
Das that ihm leid ſo ſehr.

Die andern streckten die Schwingen
In den Morgenglanz hinaus,
Und hörten die Engel singen,
Und flogen jauchzend nach Haus!

So leicht und treffend hier das Ganze umfaßt ist, so völlig öffnen sich in andern Gedichten die besondern Momente derselben Geschichte. Wie z. B. die Seele im Schlafe ihrer Vergessenheit von Erinnerung und Ahnung berührt wird, kann nicht zarter und empfundener ausgesprochen werden, als in diesem anspruchslosen Ständchen:

Schlafe Liebchen, weil's auf Erden
Nun so still und seltsam wird!
Oben gehn die gold'nen Herden,
Für uns Alle wacht der Hirt.

In der Ferne ziehn Gewitter;
Einsam auf dem Schifflein schwank,
Greif' ich draußen in die Cither,
Weil mir gar so schwül und bang.

Schlingend sich an Bäum' und Zweigen,
In dein stilles Kämmerlein,
Wie auf gold'nen Leitern, steigen
Diese Töne aus und ein.

Und ein wunderschöner Knabe
Schifft hoch über Thal und Kluft,
Rührt mit seinem gold'nen Stabe
Säuselnd in der lauen Luft.

Und in wunderbaren Weisen
Singt er ein uraltes Lied,
Das in linden Zauberkreisen
Hinter seinem Schifflein zieht.

Ach, den süßen Klang verführet
Weit der buhlerische Wind,
Und durch Schloß und Wand ihn spüret
Träumend jedes schöne Kind.

Können Worte melodischer sein? Und kann es im Hauch der Melodie selbst irgend fühlbarer gemacht werden, daß in der unendlich empfänglichen Idealität der Seele ihre ganze Unschuld und ihre ganze gefährliche Reizbarkeit liegt? — Dieser unschuldige

Traum, dies schönste Vertrauen wird so leicht Verführung, worin das Glück des Lebens untergeht.

In andern Liedern spricht der Dichter mit ungemeiner Frische und Energie aus, wie alles kühne Treiben der Jugend, Jagdlust, Kriegsmuth, im Grunde nichts anderes meine, als eben das Lösen der Seele aus der Befangenheit in sich, das Durchbrechen der Vereinzelung, das Hinopfern, wie es das herrliche Soldatenlied aushallt — „in den Sieg, in den Tod und weiter, bis daß wir im Himmel sind!" Das Gegenstück dazu gibt dann das Lied Auf dem Schwedenberge. Selbst das Tafellied in seiner reinen Lustigkeit ist ein köstliches Sichselbstüberschlagen: „S'geht Alles, Alles unter, Wir aber in die Höh'!" Und so ist die wahre Fröhlichkeit entweder, wie in den schalkhaften Liedern des zufriedenen Musikanten und in dem ergötzlichen Liede der Prager Studenten nur ein leichtes Gleichschweben zwischen Genuß und Entsagen, oder sie athmet das frische Bewußtsein, der Heimath zuzugehen, wie in dem hellen Jubelschlag:

Die treuen Berg' stehn auf der Wacht:
„Wer streicht bei stiller Morgenzeit
Da aus der Fremde durch die Haid'?"
Ich aber mir die Berg' betracht'
Und lach' in mich vor großer Lust
Und rufe recht aus frischer Brust
Parol' und Feldgeschrei zugleich:
Vivat Oestreich!

Da kennt mich erst die ganze Rund',
Nun grüßen Bach und Vöglein zart
Und Wälder rings nach Landesart,
Die Donau blitzt aus tiefem Grund,
Der Stephansthurm auch ganz von fern
Guckt über'n Berg und säh' mich gern,
Und ist er's nicht, so kommt er doch gleich:
Vivat Oestreich!

Aber dieselbe Innigkeit, die dem Dichter die tiefsten Züge der Seele und ihre leichtesten Flügelschläge stets in natürliche Anschauung verwandelte, ließ ihn auch die Verwirrungen, welchen ihre Tiefe sie aussetzt, erkennen, ließ die Entstellungen, worin

ihre eigenen Gedanken, von Schuld und Entartung zerstreut, in der Irre gehen, ihm ganz objektiv werden, wie im Nachtbilde.

Die Macht des Zaubers, der Blendung hat der Dichter vielfach durch seine Novellen hin und in einzelnen Liedern und Romanzen unmittelbar zu machen gewußt. Man vernimmt in Sprache und Klang dieses Locken, Blitzen, Sinken, mit dem durchrauschenden Strom geheimnißvoller Wehmuth. Einen Anstrich von solchem Zauber hat in seinen Gedichten jedes Leid und jede Lust, jeder Muth, Liebe, Erinnerung. Den glühenden Athem der Sehnsucht, die reine Süßigkeit der Klage, das Insichbrechen tiefer Trauer mag schwerlich ein anderer Dichter so zu fühlen geben. Wenn ihm aber hier die Natur unwiderstehlich linden Wohllaut eingibt, so ist ihm auf der andern Seite nicht minder eine spannende Kraft des tiefsten Ernstes eigen, wie sie in einigen kurzen, mächtigen Kriegsliedern und kernhaften geistlichen Gesängen unverkennbar ist. Die Energie der Anschauung steigert sich bei ihm auch auf dieser Seite zur Romanze und zu positiven Bildern. Belege hiefür geben die Lieder im letzten Theil der Novelle „Dichter und ihre Gesellen", außer so manchen älteren.

Die Gewalt des Geistes, welche die Seele in ihrem eigenen edelsten Willen über sich selbst emporträgt, läßt sich nicht hinreißender bezeugen, als im Liede von der Deutschen Jungfrau. Dieselbe Macht, wie sie durch Schuld und Buße zur bitterschönen Wiedergeburt der Seele führt, ist in wahrhaft großartigem Stil in der Romanze Der armen Schönheit Lebenslauf ausgeprägt. Wiederum die heimfordernde Gerechtigkeit, mit welcher der Geist der beleidigten Wahrheit oft vor die Seele mitten in ihrer Entfremdung plötzlich hintritt, wird wohl in den tiefen, bis zu wirklich geisterhafter Bewegung sich drängenden Tönen der Romanze Die Hochzeitsnacht von Niemand verkannt werden.

Viel noch wäre zu sagen über das Eigenthümliche und doch echt Deutsche, so Heimathliche im Gesang unseres Dichters. Schon am Aeußern der Form fühlt sich diese Heimathlichkeit. Wie sind alle seine Lieder so sangbar! Gleich im Lesen glaubt man sie

mehrstimmig singen zu hören. Viele sind auch componirt worden; einige wiederholt von Verschiedenen. Auch kann es charakteristisch erscheinen, daß eines der verbreitetsten Lieder von Eichendorff: „In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad" in verschiedenen Gegenden Deutschlands, wo ich es singen hörte, für ein Lied von Uhland gehalten wurde. Wirklich ist beider Lyrik nahe verwandt; beide sind Romantiker, und unter unseren Romantikern ohne Zweifel die größten Lyriker. Die Durchdringung tiefer Empfindung mit bildender Phantasie ist bei beiden 102
die vollkommenste. Dennoch fehlt das Unterscheidende nicht. In den natürlichen Schwungkreisen der Lyrik, in der Leidenschaft und der Andacht, hat Uhland verhältnißmäßig eine größere Ruhe der Erfüllung, Eichendorff verhältnißmäßig eine größere Lebhaftigkeit an der Peripherie: denn im Innern freilich compensirt sich beides. Man kann dies bis in den Vers und Rhythmus hinein beobachten, obgleich auch in dieser Hinsicht viele Aehnlichkeit zwischen beiden Dichtern stattfindet. Jener Temperatur zufolge wird man bei Uhland — versteht sich, im Durchschnitt genommen — mehr satte Farben, bei Eichendorff öfter im Einzelnen besonders helle und gleichsam aufblitzende Töne bemerken, die sich in der Friktion eines rascheren Gefühlstempo entzünden. Eben deswegen hat er im Zauberhaften eine eigene Stärke, im Ausdrucke des Kühnwilden sowohl, als des hinnehmend Süßen eine besondere Gewalt, und in seinen melodischen Wellen kann man das Entzücken jubeln, kann die Wehmuth schluchzen hören. Bei Uhland mangelt dies auch nicht, aber hervortretender ist ein gewissermaßen plastisches Licht; er hat in der gleichen Ausführung nach allen Seiten, in der reifen Gestalt, eine eigene Stärke. Wiederum findet sich auch dies bei Eichendorff; und der Hirte wie der Jäger, die er in einer seiner Dichtungen im schönen Gesange wechseln läßt, sind beide in seiner eigenen Dichternatur Grundstimmen: doch ist des Jägers Stimme persönlicher die seinige. Aber diese im Innersten jugendliche Reizbarkeit ist nicht einseitig. Es ist ihre Art, im Schwunge des Verlangens eine hohe, kräftige — beim Insichgehen der Empfindung eine auf's lindeste sich lösende Heftigkeit zu entwickeln: gleichwie das Waldhorn neben

den munterſten und neben düſterwilden die ſchmeichelnd-ſanfteſten, wehmüthig-ſüßeſten Töne hat. Und gerade dieſelbe erzitternde Innigkeit, die im Kreiſe des Spieles oder der Anmuth mit fließender Raſchheit ihre zarten Farben ergießt, wird nothwendig da, wo ein ſchwerer Ernſt ſie hält, zur um ſo tieferen Einfachheit und Würde. Denn was dort Tempo war, wird hier ruhiger Nachdruck, was Fülle der Melodie, nun Tiefe des Akkords. So hat der Schmerz keine reineren, treuer ausgehaltenen Laute als in Eichendorffs einfachen Liedern auf den Tod eines Kindes (Muſenalmanach 1835). So gehen erhabene Akkorde durch ſeine geiſtlichen Lieder, und den Geſang Viktors: „Nächtlich macht der Herr die Runde" könnte man lauteren Poſaunentönen vergleichen. — Wozu berichte ich noch lange? Die Gedichte ſelbſt ſind da, und wirken in jeder empfänglichen Bruſt das Zeugniß, daß in der Fülle des Liedes Eichendorff unter keinem deutſchen Sänger ſteht, und nur ſehr wenige neben ihm ſtehen.

IX.

Erinnerungen an Ludwig Uhland.[1])

Im Jahre 1826 machte ich als Tübinger Student die persönliche Bekanntschaft Uhlands durch meinen Lehrer und Freund Gustav Schwab.

Schwab hatte mich, wie andere seiner Schüler auf dem Stuttgarter Gymnasium, mit jener Wärme an sich gezogen, der sein Bedürfniß, den Jugendgeist in sich bewegt zu halten, einnehmende Wahrheit gab. Leicht übertrug er das Unreife der grünen Freunde in Gegenrechnung gegen die jugendlich volle Empfänglichkeit, die Begeisterungsfähigkeit, an der seine eigene sich verjüngte. Diese Sympathie mischte bald dem Mentorverhältniß einen ungesuchten Hauch von kameradlicher Traulichkeit bei, der in gleichem Grade zunahm und vorwiegend wurde, als man mehr und mehr ihm und seinen Gemüthsrichtungen entgegenwuchs und sich zur ersten Selbständigkeit des akademischen Bürgers hob. Da war dann Schwab, obwohl ein Mann in Amt und Würden, mit dem Studenten ein fideler Bursch in Ideenaustausch, Poesiegenuß, Erholung beim Becher und auf Ausflügen in Berg und Wald. Sein lebhaftes Dichterbekenntniß, die Romantik, die sich in ihm fortbewegte, seine patriotischen und

[1]) Bearbeitung des Aufsatzes in A. Strodtmanns „Orion" I 2. 1863.

liberalen Gesinnungen gaben ihm noch reichlich das leidenschaftlich Ideale eines deutschen Studenten jener Periode. Mir, gegen den er so offen, so herzlich und gastfrei war, ist Schwab unvergeßlich in dieser Gemüthsweise, die mit den Schwärmereien der Jünglingstage nie brechen wollte, in dieser Gestalt des feurigen Burschen, den er, schlank und schwank und weit ausschreitend im Gange, mir auch im Aeußern darstellte, mit seinem beweglichen, leicht erröthenden Gesicht, dem rollenden braunen Auge unter röthlich-blondem Haar, der Stimme, die ebenso lebhaft in Höh' und Tiefe wechselte. Gern aus seiner Studentenzeit erzählend, gern, als Dichter, seiner Begeisterung für Goethe, seiner Verehrung und Anhänglichkeit für Uhland homiletischen Ausdruck gebend, gleichzeitig bewegt von gegenwärtiger Poesie, sowohl eigener, für die er sich antheilsbedürftig bekannte, als der von allen damals hervortretenden Lyrikern, hatte Schwab immer etwas auf seinem Pult, immer etwas auf seinem Herzen, mir mitzutheilen. Hinwieder lieh er den Eindrücken, wie ich sie von meinem Lesen und Studiren ihm vortrug, willige Aufmerksamkeit und ertheilte mir Rath für meine Bestrebungen. So war es denn mein Wunsch, daß mir ein kurzer Weg bezeichnet würde, die mittelhochdeutsche Dichtung näher kennen zu lernen, der ihn veranlaßte, mich zu Uhland zu führen.

Damals lebte Dr. Uhland in Stuttgart, abgesehen von gelegentlicher unentgeltlicher Advokatenpraxis für Arme, nur als Privatgelehrter. Auf jenes mein Ansuchen, wie Schwab es eröffnete, beschied mich der Dichter und Dichtungskenner freundlich, kurz und klar, nannte mir etliche Bücher und lieh mir gleich eines davon aus seiner Bibliothek. Später hörte Uhland in Schwabs Hause dem Vorlesen einer Dichtung von mir in zwei Stadien ihrer Entstehung zu. Unter diesen Anknüpfungen erfuhr ich denn, wenn ich Stuttgart oder wenn Uhland sein Elternhaus in Tübingen besuchte, seine wohlwollende Theilnahme.

Ein beifälliges Wort von Uhland, wenn auch mäßigen Grades, mußte nachdrücklich wirken, weil, was er einmal sagte und wie er es sagte, sicher seine Meinung und Empfindung war. Der Höflichkeit, des Mitleids, der weltläufigen Läßlichkeit wegen

das Geringste zu sagen, was ihm nicht ernst oder natürlich war, ließ er sich nie beigehen. Es fehlte ihm darum keineswegs an Humanität und natürlichem Zartgefühl. Wenn die Welthöflichen eigentlich mit den Artigkeiten sich von ernstlicher Theilnahme dispensiren, war Uhlands Aeußerungsweise durchaus geleitet von einem richtigen Gefühl der Lage des Andern. Mußte für diesen sein wahres Urtheil verletzend oder fruchtlos verstimmend sein, so schwieg er entweder ganz oder sprach von einer Seite der Sache, wo solche Collision seiner Ansicht mit der Empfindlichkeit des Andern nicht zu fürchten war. Hatte er Jemanden sich gegenüber, der wirklich auf ihn achtete, so war auch sein Schweigen immer noch durch eine aufmerksame Miene gemildert, die zu sagen schien: es findet sich wohl noch einmal der Aufschluß, den du suchst. Seine Aufrichtigkeit hatte nicht den mindesten Zug von jener pochenden Biederkeit, die sich ihr Losfahren im Freundlichen und Unfreundlichen zur Tugend schätzt. Die Wahrhaftigkeit war bei ihm Charakter, der Wille, gerecht zu sein, ebenso, und die Liberalität war ihm natürlich.

Immer fand ich bei Uhland das affirmative Urtheil vorherrschend; er sprach öfter und mehr von dem, was er hoch hielt und liebte in Poesie und Literatur, Gegenwart und Erinnerung, als von dem, was er ablehnte. Auch bei den damals neuesten, einander drängenden Produkten der Roman- und Novellenliteratur, die er im Stuttgarter Lesekränzchen mit anhörte, wo nur im seltneren Falle sein feineres ästhetisches Interesse ergriffen wurde, hob er doch, um sein Urtheil befragt, gewöhnlich irgend etwas Positives heraus. Müllner, nicht eben ein Geist nach seinem Geschmack, übte damals eine große, richterliche Zuversicht in seinem „Mitternachtsblatt." Als ich einmal meinen frisch erregten Aerger darüber vor Uhland ergoß, sagte er kein Wort dazu und fing ein anderes Gespräch an. Ging er etwa auf eine Beseitigung ein oder kam selbst auf etwas Negatives, so war seine Sentenz meistens ein kurzer treffender Witz, mit dem er's lachend abmachte. Nur wo er es mit Größen zu thun hatte, an welchen ihm doch etwas nicht gemäß war, ließ sich an seinem Ausdruck eine spannende Anstrengung wahrnehmen; wie wenn er gegen Schillers

lyrischen Stil sprach. Gegen Ausstellungen an Goethe verhielt er sich nie zuthulich. Er verrieth und heischte fühlbar Ehrfurcht vor der Großmacht, mit welcher Goethe die Poesie unseres Geistes und unserer Sprache zu umfassender Wirklichkeit gebracht. Als im Frühling 1828 Tieck in Stuttgart von einem Kreis von Verehrern war empfangen und gefeiert worden, welchem Uhland sich angeschlossen hatte, erzählte dieser mir hernach, er sei dabei einen Augenblick in Verlegenheit gekommen. Tieck habe ihn gefragt, welche Dichter vorzugsweise auf ihn anregend und bildend gewirkt, nicht ohne Erwartung, wie ihm geschienen, hierbei von den erweckenden Eindrücken etwas zu hören, mit welchen gerade Tiecks eigene Dichtungen in Uhlands Entwicklung zum Dichter eingegriffen. Dem habe er aber nicht entsprechen können. „Denn", sagte Uhland, „wenn ich absehe von der stofflichen Anziehung der Ritterbücher, und angeben soll, wer durch Form und Schwung der Poesie von starkem und hebendem Einfluß auf mich gewesen, wüßte ich außer und neben Goethe in der That Niemanden zu nennen."

Uhland war so ganz, rund und fest in Wesen und Gesinnung, daß ich von der ersten Begegnung an ihn lieber reden hörte als den besten Sprecher. Denn er mochte einsilbig sein oder ausgiebiger, immer hob er mich unmittelbar über das Wort weg zu Sinn und Sache. Späterhin hab' ich wohl manchmal von solchen, die mit Uhland auf einer Reise oder sonst in oberflächlicher Berührung zusammen gekommen, betheuern hören: er habe doch gar nichts Imposantes, und es sei kaum etwas aus ihm herauszubringen. Gewiß, er war kein Zweckessenredner, und wenn sich ein Weltgewandter in der Absicht an ihn machte, sich einer sehr interessanten Unterhaltung mit dem verehrten Dichter rühmen zu können, so vermochte er mit dem, was er ihm entlockte, sicher nicht seine Westentasche für die Salonrenommage zu füllen. Allein wo der Verkehr eine natürliche Traulichkeit oder einen ernsten Gehalt hatte, wußte sich Uhland offen und schön mitzutheilen. So unfähig auch der kleinsten Affektation, wie er einmal war, konnte er wohl mit dem Besucher nach der ersten Begrüßung einigemal im Zimmer auf und abgehen ohne

zu reden: aber ebenso ungezwungen fand er dann das Wort für das, was er zu fragen oder zu sagen hatte: und das war nie leer. Eine physische Anlage zum Stammeln, die bei ihm nicht auffallend, indessen doch in Augenblicken einer plötzlich aufgeregten oder lebhaft einfallenden Aeußerung an raschem Zucken um Augen und Mund sichtbar war, hinderte, wenn er sich aufschloß, weder die Klarheit, noch die lebendige Wärme seines Ausdrucks. Der merkliche, aber gar nicht ängstliche Eindruck der kleinen Hemmungen, die seine Bruststimme überwand, wenn er lebhafter oder in einer gewissen Fülle seine Stimmung oder Ansicht herauszusetzen veranlaßt war, ging vielmehr einig zusammen mit dem Gesammteindruck eines geistig und gemüthlich ebenso zusammengenommenen Mannes, dessen Regungen und Gedanken, wie die Worte, sich auch nicht leicht und locker absondern und veräußern, sondern mit einer gewissen Kraft und Reibung aus einem tüchtigen Zusammenhang von Gesinnung und Ueberzeugung herausheben. Als integrirende Theile einer solchen Totalität waren seine Erklärungen oder Entwicklungen in der Gedankenform gediegen, bündig, anschaulich. Dabei sprachen auch seine weder großen, noch in Linien schönen Züge eben diesen ohne Schroffheit festen und gedrungenen Charakter so individuell und deutlich aus, daß mich seine Nähe und Erscheinung im Umgang mit einer eigenthümlich tiefen Anmuth erwärmte.

Seine Stirne, wenn er sie senkte, drückte das arbeitende Denken, wenn er sie hob und, wie gewöhnlich im Gang und im ruhigen Sitzen, fest erhoben hielt, Klarheit und männlichen Freisinn aus, in seinem Auge war viel Güte und momentan auch der Blitz hellen Humors, und wenn nach einem heiteren oder herzhaft nachdrücklichen Wort seine Lippen, ehe sie sich schlossen, die Zähne entblößten, die auch etwa hörbar zusammen klappten, so war das, wenn ich so sagen darf, die lebendige Interpunktion für seine präzisen Gedanken, seine runden Sätze, für seine kernhafte Art der Empfindung und Gesinnung.

Die Bewegung seiner Hände bei darstellendem Sprechen, daß er sie vor der Brust frei erhoben gegeneinander wendete und die Fingerspitzen leise auf und ab aneinander vorüberführte,

gab ebenso natürlich den Ausdruck eines bedachtsamen Heraufhebens der Gedanken in eigen geschlossenem Kreise.

Sein Wuchs, klein aber kräftig, besonders die Brust tüchtig gewölbt, die Glieder in gutem Verhältniß rundlich, seine aufrechte Haltung, die stramme, vorwärtsgeschwungene, mühlos fest auftretende Bewegung im Schreiten — alles ließ den selbständigen, in einstimmiger Bildung beharrlich natürlichen Mann fühlen. Sein nackenfester Stand verrieth wohl die Unbeugsamkeit und den Bürgertrotz, die seiner gedrungenen Rechtschaffenheit und Ueberzeugungstreue gemäß waren; die Entfernung aber von allem Gespreizten in der Gehabung, die Lauterkeit und Mäßigung im Verhalten entsprach der Pietät und Zartheit, die ihm tiefeigen waren. In seiner bis auf die Oberfläche naturwüchsigen Männlichkeit und milden Reife mußte ich ihn allerdings imposant finden; und die wohlthuend nachdrückliche Berührung meines Arms mit freundlichem Gruß, als er mich einmal unerwartet in einer Gesellschaft fand, fühl' ich heute noch.

Im zweiten Jahre der Bekanntschaft, wo ich ganz nahe bei Stuttgart in verwandtem Hause meine Doktordissertation schrieb, trug zur zunehmenden Annäherung meine Begeisterung für die klassische Mythologie etwas bei, insofern meine Ansichten über das Wachsthum primitiver Volkspoesie und die Grenzen wissenschaftlicher Behandlung derselben einigermaßen den begründeteren entgegen kamen, die Uhland schon seit Jahren an seiner im Stillen wachsenden Sammlung der germanischen Götter- und Heldensagen und der mittelalterlichen Epenkreise entwickelte. Die Aeußerung seines Wunsches, eine Reihe Aufsätze dieses Inhalts uns (Schwab und mir) vorzulesen, überraschte mich mächtig, und bald lud hierzu ein Brief Uhlands mich in sein Haus.

Ein paar unvergeßliche Wochen labte mich nun Uhlands und seiner innig in ihm lebenden Frau gütige Wirthlichkeit. Es waren die schönsten Sommertage; da und dort an Gartentischen, Abends am häuslichen las Uhland uns nach und nach eine Uebersicht der Hauptstämme und Verzweigungen germanischer Heldensage. Eine Einleitung faßte die Charakterzüge aller Volkspoesie zusammen. Das Eingreifen der einzelnen Dichter in dieselbe

und Untergehen in der Gemeinschaft war dem Fliegen der Wandervögel in dicht geschlossenem Zuge verglichen, wo abwechselnd ein jeder an die Reihe des Zugführens kommt und wieder abgelöst zum anhängenden Glied am Schwarme zurücktritt. Die Sagengestalten und -Gebilde, in ihrem abgehenden Zusammenhang mit der Geschichte, verglich Uhland mit den Wolkengebäuden und -Verkettungen, die aufgestiegen über Gebirgszügen, Motive und Formen der letzteren in einer freieren Region phantastisch wiedergeben. Und er wies am Sagenstamme der Amelungen und anderen Geschlechterepen solche mit Geschichtscharakteren und Ereignissen unähnlich gleiche und ungleich ähnliche Bestandtheile nach.[1]) Die Sagenstoffe in planmäßigen Gruppen kurz dargestellt, die Heldenfiguren und -Sitten in gesammelter Charakteristik drangen mit Reiz und Nachdruck in die Vorstellung, und ein eigenes Naturreich wuchs im Zuhören herauf, in dessen Verhältniß zu unseren Einbildungstrieben Fremdheit mit tiefer Verwandtschaft auf das anregendste gemischt war. Zuletzt las Uhland noch mir allein eines Morgens und fortgesetzt am Nachmittag eine zusammengefaßte Erzählung der Gralsagen, die als ein so bezaubernder Traum über mich kam, daß ich von der Gesellschaft, in die wir Abends gingen, kaum etwas sah und hörte.

Zwischen diesen belehrenden Vorlesungen hatte ich nun das Glück des traulichen Umgangs an Uhlands Herd. Es war um so schöner, als die Grundstimmung des Dichters gerade damals eine froh befriedigte war. Die erste Periode seines politischen Kampfes lag, durchgefochten und versöhnlich abgeschlossen, hinter ihm. Früher, als er in Folge jenes Kampfes auch auf der eigenen Bahn des Fortkommens beharrlich gehindert wurde, war in ihm eine gewisse Bitterkeit noch nicht überwunden. Sie ließ ihn sogar bei der entschiedenen Neigung seines Herzens an der Erwiderung, die er in dem der Erwählten gefunden hatte, mit Mißtrauen gegen seine Hoffnung zweifeln. Damals ging er mit einem düstern Trauerspiel Johannes Parricida um und

[1]) So schrieb ich im Anfang 1863 aus 35jähriger Erinnerung: nun vergleiche man Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, Stuttgart 1865, Bd. I S. 24 Z. 6. S. 25 Z. 12 und S. 89 f.

sagte einmal zu Schwab mitten im Erzählen von diesem trüben Helden: „Es war mit ihm, wie mit mir; er hat in allem Unglück gehabt.“ Wie aber Uhland dies Trauerspiel nicht ausgedichtet hat, so ward auch sein Mißmuth sehr bald nach jener herbsten Aeußerung durch anmuthige Lösung seines Zweifels und besiegeltes Glück der Liebe in gehobene Lebensfreudigkeit verwandelt. Zur verbreiteten Anerkennung des Dichters, zur unzweideutigen Hochachtung seines öffentlichen Charakters war nun ein sicheres häusliches Glück, ein durch dieses erhöhter Freundschaftsgenuß und eine behagende Muße zu Geistesarbeiten gekommen. In solcher tiefen Zufriedenheit athmete Uhland, als mir seine Gastfreundschaft gegönnt war, und ich erhielt daher gewiß mehr als Manche, die ihm Jahrzehnte später in wieder trüberen Zeiten politischer Collisionen begegnet sind, den Eindruck seiner aufgeräumten Gemüthlichkeit und heiteren Güte.

Noch lag ihm eine hellblonde Locke über der Stirn, und höhte sich, wenn er unter lustigem Erzählen das Glas des Gastes und das eigene füllte, der lichte Grundton seines Gesichtes zu warmer Röthe. Seine auf ihn liebenswürdig stolze Frau begleitete mit aufmerksamer Güte die seine und holte eines Abends mir mit bester Laune das Knabenspielzeug Uhlands herbei, das sie von seinen Eltern sich hatte schenken lassen. Es war eine stattlich und zierlich gebaute Ritterburg mit allerlei Vertheidigungsapparat, dazu eine Mannschaft an Rittern und Knappen, wohlcostümirt, verschiedener Größe und Wappnung, zu Fuß, zu Pferd, wie er aus verschiedenem Material sie sich selbst hergestellt hatte.

Lächelnd erzählte er dazu, wie früh er von solchen Vorstellungen so ganz eingenommen worden und, was er von Ritterbüchern und romantischen Geschichten erreichen konnte, so unersättlich gelesen habe, daß es seinen Eltern bedenklich geworden. Ein wohlgelehrter Freund, in's Vertrauen gezogen, rieth, die Neigung hinüberzuleiten auf solide Geschichte und empfahl die württembergische von Sattler. „Da ging mir's betrübt!“ sagte Uhland. „Nicht ohne Erregung bemerkte ich, daß gleich im Anfang von einem Grafen erzählt werden sollte; aber es kam noch nichts,

was der Graf gethan oder mit ihm geschehen; sondern es war vorderhand die Frage, wann der Graf, und wo etwa gewesen, und ob wirklich ein Graf von Württemberg; und nach vielen Seitenzahlen war sein Name und seine Existenz nur immer ungewisser geworden. Ach, dachte ich, wie anders in meinen Ritterbüchern, wo jeder Graf ganz ohne Zweifel auftritt und auf ebenso viel Blättern schon tief drin in den gewaltigsten Geschichten wäre."

Diese kindliche Naivetät hatte sich — wer denkt das nicht dabei? — in wahre Poesie und in treue Erfüllung des männlichen Geistes mit den Vermächtnissen des conkreten Volkslebens entwickelt. Mit derselben vergnüglichen Stimmung, womit seine Frau mir sein artiges Kinderspielzeug aufgestellt, öffnete mir Uhland selbst eines Morgens einen Bücherschrank von wohlbesetzten Fächern. „Was hier steht", sagte er, „hat zum gemeinsamen Inhalt und Gegenstand Volkslieder und Volksgesang. Ich habe hier nach und nach alles Erhebliche, was zu finden war, zusammengebracht. Doch kommt noch immer etwas hinzu."

Sein Verständniß für die sangbare Grundform der Lyrik in ihrer ausgefüllten Einfachheit vernahm ich gelegentlich aus einer kurzen kritischen Aeußerung, als ein Gesellschaftsfestgesang von dem damals fruchtbarsten Stuttgarter Gelegenheitsdichter auf dem Tische lag. Dieser Stadtpoet hatte einen gewissen sprudelnden Odenschwung; von einer ist mir noch der Anfang erinnerlich: „Herr, der im Weltenall Sonnen zerbricht." In diesem andern, dem Stiftungsfest einer Gesellschaft gewidmeten Gesange traten in dichter Reihe Bildung, Sitte, Kunst und Wissen, ich weiß nicht was alles, und Freundschaft und Geselligkeit auf. Ich las etliche Zeilen, und Uhland bemerkte: „Hier ist jedes einzelne Wort schon ein großer Rahmen für ein ganzes Gedicht, das aber freilich erst zu machen wäre."

Seine Frau fügte bei, so rasch bei ihm selbst ein Lied, wenn er's wohl längere Zeit in sich getragen, zu Papier zu kommen pflege, sei er doch zu einem solchen allzeit fertigen Gelegenheitsdichter nicht gemacht; wie das noch unlängst eine in Stuttgart lebende Fürstin aus der königlichen Familie erfahren,

die für den Geburtstag ihres Gemahls ein Festspiel von Uhland wünschte. Als der sehr höflich bittende Kammerherr abschläglich beschieden war, kam die Fürstin selbst vorgefahren. Allein Uhland blieb einfach bei dem Bedauern, zu so etwas gar kein Talent zu haben. „Es ist gar artig", sagte er mir, „wie solche Herrschaften einem immer mit der wohlgemeinten Versicherung zureden, es dürfe ja etwas ganz Leichtes sein: von dem sie selbst übrigens weiter keine Vorstellung haben, als daß es außerordentlich schön sein solle."

So ergötzlich ward ich neben den gediegensten Mittheilungen in dem lieben Hause unterhalten. Uhland ließ mich beim guten Becher auch in seine Jugendfreundschaften und die akademische Zeit Blicke thun. An Justinus Kerner erinnert, sprach er im Ton einer ruhig herzlichen Theilnahme: „Es muß nun nächstens einer von uns nach Heilbronn gehen, dem guten Kerner etwas aus seinem magnetischen Wunderwesen herauszuhelfen, das doch zu arg zu werden anfängt." Dann schilderte er Kerners humorvolles und kindlich-befangenes Wesen und erzählte von seinem Examen. Kerner war ganz heiter hineingegangen; der erste Professor, der an ihn herantrat, erinnerte ihn, daß er ihm das Honorar für ein Collegium noch schuldig sei. Darüber verlor Kerner so gänzlich seine Fassung, daß die Examinirenden so gut wie gar nichts aus ihm herauszubringen vermochten. Da sie ihn die Jahre her als gar nicht unfleißig und wohl in den nöthigen Kenntnissen bewandert kannten, entschlossen sie sich kurz und gut und gaben ihm eine bestimmte schriftliche Arbeit in gemessener Frist abzuliefern auf. Allein Kerner kam in noch gesteigerter Betretenheit und Verzweiflung nach Haus; alles Zureden und Auslachen der Freunde war umsonst, er versicherte, die Arbeit zu machen sei ihm unmöglich, er wisse nichts, könne gar nichts. Endlich war kein Augenblick mehr zu verlieren; ein Freund gab sich daran, die Arbeit zu verfassen, ein zweiter, sie unmittelbar in's Latein zu übertragen, „und ich", schloß Uhland mit Lachen, „habe sie sofort in's Reine geschrieben und noch naß hingetragen und abgegeben und so hat Kerner sein Examen glücklich bestanden."

Gleich gemüthlich, frei von aller Bitterkeit sprach Uhland, wenn es kam, von seinen abgemachten politischen Kämpfen. Einmal erzählte er: „In der Zeit, als ich im Landtag an schwerbeweglichen Aufgaben mich abarbeiten mußte, hat mich Nachts mehrmals ein fataler Traum gequält. Ich saß auf der Schulbank und konnte mit meinem Exercitium auf keine Weise zurechtkommen. Es war höchst verdrießlich, da ich mich mit Beschämung als erwachsener Mann unter kleinen Knaben fand und auch noch gegen sie zurückblieb."

Ein andermal war es in Erinnerung seines Gegensatzes gegen den Minister Wangenheim und dessen aufrichtig-liberale, aber idealistische Politik, daß mir Uhland sagte: er habe sich in allem, was er öffentlich gegen Wangenheim in Rede und Lied gesagt, niemals erlaubt, dessen ehrenwerthe Seite zu entstellen. Wohl habe ihm für sich seine Erhitzung Herabsetzungen des Gegners eingegeben, die schärfer gewirkt haben würden, z. B. ein Gedicht, worin derselbe als Taschenspieler auf dem Jahrmarkt seine erstaunlichen Zauberkünste anpries, unter anderen:

Auch bring' ich einen Landtagsmann,
Den hau' ich in zwei Theile,
Und jede Hälfte tanzt alsdann
Possierlich auf dem Seile.

„Aber", setzte Uhland hinzu, „solchen Spott öffentlich auszulassen wäre unrecht gewesen, ich habe alles derart unterdrückt."

Noch anderes Erweckliche kam zur Sprache, wenn der Schwager Uhlands, Roser, ein Mann von ebenso wohlthuender Humanität als gehaltvoller Bildung, oder der Freund Karl Mayer einsprach, der naturſinnige Dichter, von liebenswürdiger Traulichkeit im Umgang. Bei den Vorlesungen veranlaßte Schwabs lebhafte Aufnahme manche weitere Erörterung aufschließender Art. „Ja", wandte sich dann Schwab zu mir, „so muß freilich etwas herauskommen, wenn ein Dichter im Schacht der Poesie gräbt."

In keinem Augenblick verleugnete sich der warme Respekt, mit welchem Schwab an Uhland als seinem Meister hing. Ihm liebte er die Urtheile zu unterwerfen, die unter seinem Redaktionsgeschäft des poetischen Theils vom Morgenblatt oder bei irgend

einer Rezension, die er unternahm, ihm aufstiegen. Mehrmals, wo ich Uhland nach Schwabs Hause begleitet hatte, war ich Zeuge davon. Einmal theilte Schwab aus seiner Kritik über die Romanzen eines norddeutschen Dichters die Bemerkung mit: die Romanze fordere mehr Körper, mehr Fleisch und Blut. Als Uhland widersprach und gerade die Auflösung des Stofflichen in's Lyrisch-bewegte als das Charakteristische der Romanze hervorhob, war Schwab aufrichtig betreten, wie der Schüler vor dem Lehrer, und eifrig bemüht, seine Meinung richtiger zu fassen. Ein andermal hatte er, als wir kamen, Platens neu herauskommende Gedichte in Händen, aus welchen er soeben den Seinigen eins und das andere rühmend vortrug. Nun richtete er auch an uns seine Bewunderung des großartigen Tons im „Pilgrim von St. Just." An der Stelle jedoch: „Das Haupt, das nun der Scheere sich bequemt, mit mancher Krone war's bediademt" nahm er Anstoß an dem letzten Ausdruck, als einer vox hybrida, die zu fühlbar eine gemachte sei. Wie aber Uhland das Wort in Schutz nahm, da es doch wohlverständlich sei, gut in's Ohr falle und in seiner Sonderlichkeit dem Pomphaften entspreche, das die Stelle wolle, nahm Schwab dies an und las die Zeile wieder mit dem sichtlichen Bestreben, sich dies „bediademt" mund- und ohrgerecht vorzusprechen.

Sehr bald darauf wanderten wir zusammen an einem sonnigen Tage eine Stunde vor Stuttgart hinaus nach einer schattigen Au, wo etliche Gesangvereine des Landes und viele Gäste zu einem Liederfest zusammenkamen. Diese volksmäßige Lustbarkeit, wo sich Alt und Jung harmlos aufgeregt durcheinander trieb, überall bei kleinen Gelagen Bekannte und Verwandte sich anriefen, begrüßten, zutranken, und die begeisternden und lustigen Lieder, die jetzt von dieser, jetzt von jener Tafel emporschollen, alle die engeren Ergötzungen in gemeinsame höhere Lebenspulse verbanden: das war so recht ein Heimathgenuß nach dem Herzen Uhlands. Bald blickte er behaglich die Gruppen entlang, bald trat er wohlgelaunt unter nähere Bekannte, und wenn wir uns ähnlich vergnüglich zerstreut und bei einer Schaar kräftig Singender wieder mit ihm zusammengefunden hatten, sprach helle Befriedigung aus

seinen Mienen und Worten. Auch Schwab war herzlich vergnügt, fand in beständiger Bewegung überall alte Bekannte, die er kürzer oder länger nicht gesprochen, und kam nach jeder solchen Expedition zu Uhland, wie in sein Hauptquartier, mit einem munteren Berichte zurück. Zuletzt hatte ihn ein Compromotionale und angesehener Pfarrherr lange festgehalten, der sich, wie er nun erzählte, gegen diese neue Liederfestsitte, als eine gar zu weltliche Erbauungsart, mit ausführlichem Nachdruck erklärt hatte. Dabei war Uhland seinerseits von der strengen Frömmigkeit, deren Urtheile Schwab referirte, sichtlich wenig erbaut. „Nun", sagte er, „so mag er auch die Blätter von den Bäumen reißen und Bibelsprüche daran hängen." Wir lachten, und Schwab trug noch die Bemerkung des Zuchtpredigers nach: es komme doch mit der Begeisterung der Meisten dieser zusammengeströmten Gesangfreunde nur darauf hinaus, daß sie über den Durst tränken. Während ein kurzer wortloser Laut von Uhland bezeugte, daß er dies so arg nicht finde, warf Schwab lächelnde Seitenblicke auf sehr unruhige Zecherbänke in unsrer Nähe und indem er seine Ueberraschung durch diese thatsächliche Bestätigung der eben gemeldeten Rüge mit Heiterkeit eingestehen wollte, kam ihm, der Himmel weiß wie, eine komische Anwendung jenes Platen'schen Prachtwortes in den Mund, und er sagte: „Einige sind allerdings bediadampft." Uhland mußte mit lachen; als aber Schwab auf dem Rückwege die einmal rege gemachte sittenpolizeiliche Aufmerksamkeit fortsetzend, bei schwankendem Vorübergang anderer Heimzügler den parodischen Terminus wiederholte, verhielt sich Uhland leise ablehnend: es war zu merken, daß das Fixwerden einer Travestie seinem Gefühl nicht zusagte.

Als ich im Herbst 1828 die Reise durch Deutschland antrat, die mich nach Göttingen zu Otfried Müllers Füßen führen sollte, begleitete mich Uhland bis nach Nürnberg. Hier war ich der Gast meines verehrten Lehrers Roth, damals Rektor zu Nürnberg. Wir sahen die erinnerungsvolle Stadt auf's beste in seiner Führung und in der Heideloffs, der auf die Nachricht von Uhlands Anwesenheit hocherfreut herbeigeeilt war und die großentheils durch ihn gereinigten und wiederhergestellten architektoni-

schen Merkwürdigkeiten und Kunstdenkmäler uns mit der hingebendsten Gefälligkeit wies und erklärte.

Roth führte uns auch nach Erlangen zu Döderlein, der den Dichter mit einer gewählten Gesellschaft seiner akademischen Collegen feierte. Es war ein sehr belebtes Mittagsmahl in einem Gartenhause, durch die geistige Frische des Wirths, durch den höchstbehaglichen Humor eines alten Herrn, des Mathematikers Pfaff, von Geburt Roths und Uhlands Landsmann, durch Friedrich Puchtas, des bereits damals rühmlich ausgezeichneten Rechtslehrers, heitere Schlagfertigkeit und den Antheil anderer vorzüglicher Männer zu einem Symposion gemacht, wie man dergleichen nur auf deutschen Universitäten finden mag. Rückert war gerade nicht anwesend in Erlangen, aber in diesem Zirkel um Uhland gewissermaßen vertreten durch seinen Freund, den sinnigen Engelhard. Nach Tische trat noch ein Namhafter von den Erlanger Professoren heran, begrüßte Uhland und knüpfte ein Gespräch über Goethe an. Als er diesem gleich die Wendung gab, daß er die jugendliche Epoche Goethes entschieden über die erhob, welche wir die klassische zu nennen pflegen, erinnerte ich mich im Stillen, daß mir Uhland einmal gesagt, der „Faust" sei ihm am liebsten in der Gestalt des Fragments, wie ihn Goethe zuerst herausgegeben. Ich war begierig, ob er sich in diesem Sinne weiter aussprechen und der Ansicht des Professors nähern werde. Dies erfolgte keineswegs. Der beredte Angreifer entwand ihm nicht das kleinste Zugeständniß. Er entgegnete zwischen dessen lebhafteren und längeren Ergüssen immer nur wenige Worte; die einzelnen hab' ich vergessen, weiß aber noch, daß sie, ohne Urtheile von Uhland selbst über die Dichtungen auszusprechen, die Berufung auf die eingestandene und unverkennbare Wirkung dieser angefochtenen Werke auf die verschiedensten Talente und geistigen Bestrebungen enthielten, was doch eine ganz andere Kernbeschaffenheit voraussetze als der Gegenredner finden wollte. Und schließlich wußte Uhland freundlich abzubiegen vom Streite.

Nach der Rückfahrt von Erlangen kam rasch die Abschiedsstunde. Uhland wandte sich zu Fuße nach der Heimath zurück,

indem er über Eſchenbach gehen wollte, um da in der Liebfrauenkirche zu ſehen, ob ſie noch eine Spur vom Grabe Wolframs von Eſchenbach habe. Für dieſen Weg kaufte er ſich eine Spezialkarte. Von mir aus der Stadt begleitet, ſtand er auf einer Brücke ſtille, wo er das Stück Karte, das ſeiner Wanderung diente, herausſchnitt, das andere in's Waſſer warf. Dann ſagte er mit Handſchlag und Abſchiedskuß: „Kommen Sie bald wieder!“ und ſchritt aus meinen Augen.

X.

Ueber Hebbels Nibelungentrilogie.

(Allgemeine Preußiſche [Stern-] Zeitung, Berlin 23. und 24. November 1861 Nr. 249, 251.)

Durch die Reihe ſeiner früheren Tragödien hat Hebbel jedenfalls unter den Dramatikern hervorragend die primitive Dichterkraft bewährt, Geſtalten zu ſchaffen und Situationen in ergreifender Folge zu entwickeln. Was ihre Stoffe betrifft, waren meiſt gerade die Motive, in welchen die Spannung beruhte, und die Verknüpfungen, die den Gehalt zu ſeinem beſonderen Ausdruck brachten, Erfindungen des Dichters, der eigenthümlich zu experimentiren ſchien. In ſeinen Nibelungen iſt der Stoff Hebbels ein gegebener, iſt alter Beſitz unſerer nationalen Poeſie, ſeine Geſtalt eine geſchichtlich gewordene. Und ſtatt daß uns bei Hebbel an andern gegebenen Stoffen die Originalität der Auffaſſung vorſchlagend entgegentritt, iſt diesmal der Grad und Umfang ausgezeichnet, in welchem ſeine Auffaſſung dem germaniſchen Epos in den großen Zügen und den beſonderen Motiven ſich angeſchloſſen hat. Freilich war das kein einfaches Nehmen und Uebertragen. Das Epos ſelbſt, wie es uns vorliegt, iſt ja durch die Metamorphoſen ungleicher Jahrhunderte gegangen, die Umſchmelzung nicht völlig durch alle Theile gedrungen, und ſo hat in dem letztlich gebildeten Ganzen nicht jedes Motiv diejenige Ausbildung und Deutlichkeit, die es an ſich und für dieſen Zuſammenhang haben ſollte. Der Dramatiker, der dieſe Sagen-

dichtung erneuern will, muß das verbindende Hauptmotiv wohl erkennen, und um den Nebenmotiven, die er danach gemessen zu stellen oder auch zu ergänzen hat, völlig den rechten Charakter und Lokalton zu geben, muß er im weiteren Kreise des Epos einheimisch, mit der ganzen Familie der Dichtung vertraut sein.

Das ist nun das Erste, was bei diesem Drama von Hebbel zu rühmen ist: daß er das Hauptmotiv des gegebenen Ganzen mit Sicherheit ergriffen, zum stärksten Glied auch seines dramatischen Prozesses gebildet und dabei in den Nebenvorstellungen, der Ausstattung und Ausfüllung des Gemäldes, mit vieler Treue die ursprünglichen Bestandtheile dieser nationalen Dichtung erhalten, verwerthet, ausgedichtet hat. Das Epos, wie es uns geblieben ist, hat zwei Hauptdramen: Siegfrieds Heldendienst und Tod, und Kriemhilds Rache. Das erste ist ein episches Ganze in dem Sinn, wie es zum Charakter des Epos gehört, in jedem Ende ungeschlossen zu bleiben. Zwei Hauptgestalten kommen in ihm zum Abschluß, Siegfried und Brunhild: der Held, indem sein ganzes Geschick bis zur Höhe der Herrlichkeit und zum raschen Untergang entwickelt, Brunhild, indem auch ihr Geschick, wenn schon sie fortlebt, zu Ende ist, die Brechung ihrer heroischen Natur vollzogen und die Rache dafür unglücklich erschöpft, so daß sie nur als ihr eigner trüber Schatten dauern kann. Dies gibt einen tiefen epischen Abschnitt, der noch eine ganze Welt hinter sich dämmern läßt. Eben darum ist dies Ende, dramatisch gefaßt, nur der festgezogene Knoten, tragisch alles Bisherige nur Exposition. Die Lebens- und Anspruchsvollen, welchen Siegfried, und für welche er gemordet ist, Kriemhild und ihre Brüder, Hagen und seine Genossen, stehen erst im Anfang ihres Verhängnisses: die Schuld ist völlig; die unversöhnlich gekränkte Liebe, der ungeheure Blutmakel treiben fort. Die Hauptbedeutung von Siegfrieds Tod liegt erst hinter seinem Vollzug; was es heißt, ihn gemordet zu haben, kommt erst um sich greifend zu Tag: der unaufhaltsame Untergang des ganzen Stammes in dem Reckenthum, das dieses Stammes Leben und seine Schuld war, ist die Tragödie und Kriemhilds Rache das dramatische Ende. Diese zweite Handlung ist zwar ein Epos, nach seiner

Weise insofern auch ungeschlossen, als Dietrich und Hildebrand der Schlußkatastrophe eingewebt sind, und so der Heldensagenkreis angrenzt, dem sie angehören. Aber an der Schuld, die sich im Nibelungen-Untergang erschöpft, sind sie unbetheiligt, ihr einziges Uebrigbleiben widerspricht daher nicht dem völligen Eindruck des tragischen Abschlusses, sondern bestätigt ihn. Dieses also, daß die Tragödie der zwei Haupthandlungen des Epos nur eine ist, muß dem Dramatiker maßgebend für die Abfassung schon der ersten Handlung sein.

Die erste Handlung gewinnt sehr an romantischem Reiz, wenn Brunhild, wie dies die nordische Sage enthält, nicht aber das Nibelungenlied, Siegfrieden liebt, ehe sie durch Täuschung und Enttäuschung seine tödtliche Feindin wird. Allein der Dramatiker, der diesem Reize folgt, kommt in unlösliche Collision mit der großen Anlage der Fabel. Ihm wird Brunhild zur tragischen Heldin; in ihrer Brust, wo Liebe in Haß, Rache in Selbstverwerfung übergeht, spielt seine Tragödie. Dabei wird er veranlaßt, Gunthern ausführlich zu behandeln, und seine Zulassung der Ermordung Siegfrieds durch Gatten-Eifersucht zu motiviren. Ein solcher Eifersüchtiger, der für sich handeln läßt sowohl bei dem, was ihm Grund zur Eifersucht gibt, als bei der Befreiung von ihrer Qual, ist, wie ihn auch der Dichter zu heben suche, nothwendig eine kleinliche Figur, und die Vergegenwärtigung des Widerspruchs in ihm wird in der Auseinandersetzung komödienhaft. Hagen, indem er die Aufgabe erhält, seine Eifersucht zu erhitzen, um ihm die Vollmacht zur blutigen Hilfe abzuringen, wird zum schlechten Ränkemacher. Und Kriemhild muß bei solcher Entwicklung poetisch gegen Brunhild zurückstehen. Indem aber dieser tragische Prozeß in Brunhild mit Siegfrieds Mord zur Erschöpfung kommt, tritt an den einverwickelten fortlaufenden Motiven erst recht in's Gefühl, daß sie in diesen beschränkten Abschluß nicht aufgehen. Und wie nun auch der Dichter versuche, dem Schlußpathos der Brunhild noch die Folgen des Mordes für Gunther und Hagen und die Perspektive auf Kriemhilds Rache anzufügen, es kann dramatisch nicht gelingen, weil er bisher diese Personen nicht für diesen großen Zusammenhang gestellt

und gezeichnet hat. Ihr plötzliches Heraufheben in dies Licht eines umfassenden Verhängnisses neben dem tragischen Zusammenbruch der Brunhild nimmt nur diesem die Vollendung, ohne selbst zu einer gereiften Vorstellung zu werden. Dies dient zur Probe, daß das Hauptmotiv falsch gegriffen war.

Es hat daher Hebbel, sehr wohlverstanden, sich gehütet, eine Liebe der Brunhild zu Siegfried zum Einschlagsfaden der ersten Handlung zu machen und diese Zauberjungfrau, so eigen poetisch er sie aus altmythischer Phantasie gehoben hat, in die Mitte der Tragödie als Hauptgestalt zu rücken. Vielmehr sind bei ihm schon im ersten Drama Kriemhild und Hagen Hauptgestalten, wie es sein muß, weil in ihnen am mächtigsten das Grundmotiv hinüberreicht in's zweite, und nur dann das Ganze Größe und Einheit hat, wenn Kriemhild die tragische Heldin ist und der zweite Theil sich dramatisch aus dem ersten entwickelt. Hebbel hat diese Gestalten so gezeichnet, daß sie Größe haben, die Verkettungsmotive, wie er sie aus dem Nibelungenliede aufnimmt, Bestimmtheit und dramatische Nothwendigkeit gewinnen, und durchhin das germanisch-heidnische Reckenthum, wie es in seiner äußersten Steigerung völlig durch sich selbst untergeht, die Einheit des Ganzen macht. Besonders in Hagens Zeichnung hat Hebbel eine meisterlich strenge Dichterkraft bewährt.

Da Hagen im ersten Theil der eigentliche Mörder Siegfrieds, im zweiten der Held ist, der die unheilvollsten Entscheidungen beschleunigt, muß seine durchschreitende Figur, wenn sie bloß grimmig und tückisch gehalten ist, die ergreifendsten Handlungsmomente mit Eindrücken von kalter Bosheit erniedern. Hebbel gibt seinen Charakter in großartiger Stärke, welche die tragische Wirkung hoch hält. Sein Hagen ist weder ein falscher Neider, noch boshaft frech. Er ist ein Recke, der für die Ansprüche seines Geschlechts und seines königlichen Neffen mit scharfem Verstand und heißem Blut einsteht. Ihm ist an Siegfried die Ueberlegenheit, die Zauber unbestreitbar macht, zuwider. Da er ihn aber als treuen Mann seines Königs reden und handeln sieht, läßt er ihm volle Gerechtigkeit widerfahren. Als Gunther noch nach der Trauung Brunhilds Uebergewalt und

Verachtung erfährt, ist es Hagen, der Siegfrieden es abdringt, nochmals verkappt Brunhilden so niederzuringen, daß sie sich Gunthers Besiegte glauben und diesem ergeben muß. Hagen rechnet ihm diesen Dienst hoch an, fordert aber den Eid der Verschwiegenheit bei Lebens Preis. Als dennoch Siegfried Kriemhilden das Geheimniß zu vertrauen genöthigt, und durch den Stolz der Brunhild auf Gunther und gegen den Dienstmann Siegfried Kriemhild sie zu enttäuschen vermocht wird, ist Siegfried in Hagens Augen faktischer Verräther. Er spricht ihn auch jetzt von innerer Falschheit frei. Da aber Brunhild in Siegfried, der ihre Stärke gebrochen und sie dabei mit Trug dem Schwächeren zur Beute gemacht hat, ihre peinlichste Schmach erblickt; da sie, nach der Erklärung, er entweder müsse sterben oder sie selbst, sich der Sprache begibt und der Nahrung entwöhnt, erkennt Hagen für des Königs Ehe und Ehre nur die eine Rettung, daß Siegfried den Tod, den er mit jenem Eide sich zugeschworen, schonungslos, und weil ihn offen Keiner bezwingen kann, durch listige Ueberraschung leide. Sobald er urtheilen muß, daß Siegfrieds Bestehen seinen König und Stamm mit völliger Entehrung bedroht, scheut er kein Mittel, ihn hinwegzuräumen, und weiß zu veranstalten, daß ihm Kriemhild des Gatten verwundbare Stelle vertraut, und sein Speer, eh' Siegfried es ahnt, ihn trifft. Die That ist empörend, aber im Sinn des Thäters nothwendige Reckenwehr. Ebenso nothwendig fordert Kriemhilds unmäßig gekränkte Liebe, als das Einzige, was für den schnöd geopferten Helden noch geschehen kann und geschehen muß, Bestrafung des Mörders, und erkennt ihn in Hagen, der durch den Mißbrauch ihres Vertrauens Verräther an ihr und ihrem Theuersten, die volle Kraft ihres Gemüthes gegen sich aufregt. Ihrer feierlichen Anklage im Dom an Siegfrieds nachblutender Leiche (was die Schlußscene der ersten Tragödie macht) trotzt Hagen im Bewußtsein, den scharfen Heilschnitt für den ganzen Stamm gethan zu haben, und nimmt zu dessen fernerer Sicherung und Kriemhilds bitterer Empörung noch das Zauberschwert, den Balmung, von der Heldenleiche weg. Gunther und die Brüder, da sie nicht verurtheilen können,

was sie, ohne es gutzuheißen, zu verhindern nicht über sich gebracht haben, entfremden sich der qualvoll alleinstehenden Schwester. So lodert an diesem Ende die Racheforderung der jugendglühenden Heldenwittwe, unverlöschlich, wie ihre Liebe und ihr Schmerz, empor in Haß gegen den Unbeugsamen, dessen scharfe und trotzige Vertheidigung des königlichen Stammes diesen unstillbaren Haß dem ganzen Stamme zuziehen wird.

Damit ist die erste Handlung so vollführt, daß sie in die volle Mächtigkeit der zweiten sich fortsetzt. Hier erfahren wir, daß Hagen die grollende Wittwe noch weiter gekränkt, ihre Morgengabe, den reichen Goldschatz, Siegfrieds Hort, ihr geraubt und verborgen hat. Er that auch dies zur Sicherung seines Königs: weil dieser Schatz, das unerschöpfliche Mittel für Kriemhilds Milde, das Volk für sie einnahm, welches ihre gleichzeitig andauernde tiefe und ungesühnte Trauer endlich gegen die Fürsten empört hätte. Als nun Rüdiger für den gewaltigen König Etzel bei Gunther um die Hand Kriemhilds wirbt, widerräth Hagen, weil er weiß, sie wird in diesem Bund nur Rache suchen; und da sich Gunther für die Annahme erklärt, entwickelt sein Streit mit ihm sowohl die Energie von Verstand und Treue in Hagens Härte, als Gunthers Lage und Gesinnung.

Es ist in Rücksicht Gunthers die Bestimmtheit, mit der Hebbel das Hauptmotiv gebildet hat, nicht minder günstig, und seiner Gestalt schon in der ersten Handlung die haltbarste Bedeutung gegeben. Nach der Fabel selbst erscheint hier der junge König gegenüber der märchenhaften Stärke Brunhilds und der grimmen Entschlossenheit Hagens in einer unvermeidlichen Schwäche. Gibt der Dramatiker den Demüthigungen, die Gunther von Brunhilden erfährt, Ausführlichkeit, um darin Brunhilds erbitterte Liebe zu Siegfried und eine unglückliche Eifersucht Gunthers auf diesen zur endlichen Preisgebung Siegfrieds zu entwickeln, so verweilt und verfestigt er sich dergestalt in der Zeichnung der Schwäche des Königs, daß er damit die ganze Tragödie drückt und Gunthers wesentlicher Figur im Fortschritt die nöthige Größe nicht mehr schaffen kann. Mit Einsicht hat hingegen Hebbel

jene Momente der Schwäche auf die kürzeste, und doch bündigst motivirende Fassung beschränkt. Gunther geht mit jugendlicher Heldenlust an die Werbung um Brunhild, und nimmt Siegfrieds Zauberhilfe gegen ihren Zauber in dem Selbstvertrauen an, dem menschlichen Wesen der Heldin, wenn es erst vom Dämonischen getrennt sei, durch eigene Kraft und Güte gewachsen zu sein. Wie sie ihn auf dem Schiffe der Brautfahrt und im Haus ihre Ueberlegenheit hart fühlen läßt, wird kurz erwähnt, und nicht an ihm, noch durch seine Bitten wird seine Verlegenheit in Scene gebracht, sondern durch Hagens raschen Betrieb des erneuten Eingriffes von Siegfried. Durch diesen, den sie von Gunther geübt glaubt, wirklich ihrer dämonischen Stärke verlustig, liebt nun Brunhild den Gatten mit der Vorstellung, sein Erdulden der vorhergegangenen Demüthigungen von ihrer Hand sei nur edelmüthige Schonung gewesen und er sei in Wahrheit der stärkste Held, dem allein heimfallen zu können ihr Vorwissen war und ihr Stolz ist. Mit diesem Geständniß fordert sie nun von Gunther nur noch, daß er diese seine Stärke ohnegleichen an Siegfried beweise, welcher vormals, indem er den Hort und den Balmung errang und den Drachen erschlug, den äußersten ihrer Zauberkreise gebrochen, um sie selbst aber mit ihr zu ringen verschmäht, und dann bei Gunthers Werbung sich für dessen Dienstmann erklärt hat. Ganz natürlich ist ihr, da sie Gunther für ihren wahren Besieger hält, diese Forderung des Beweises, daß Siegfrieds erste theilweise Besiegung ihrer Zaubermacht nur ein Vorgriff gewesen, dessen der völlig ihr bestimmte Gunther nicht bedurfte. Da sich Gunther im Gefühl, wie er Siegfrieden verpflichtet ist, auch nicht zu einer scheinbaren Anerkennung dieser Forderung verstehen kann, läßt sich ihr stolzer Glaube an den Gemahl in der kränkenden Bemitleidung Kriemhilds aus, welche diese dazu stachelt, ihr zu enthüllen, wie groß ihr Wahn ist. Nun ist es bei Gunther keine Verkennung Siegfrieds, kein eifersüchtiger Haß, kein schnöder Undank, sondern ist die bittere Entschlossenheit der Königin, weder ihm, noch überhaupt zu leben, wenn der Verächter Siegfried, der sie um sich selbst betrogen hat, leben bleibe, was ihn unfähig macht, der List und Gewalt, womit Hagen vorwärts geht,

sein Haus und seine Ehre zu retten, anders zu begegnen als mit einem innerlich widerwilligen Geschehenlassen.

Unglücklich ist so der königliche Jüngling theilhaft an der blutigen Schuld geworden, die Hagen im Trutz für ihn auf sich geladen hat, und trägt als Wucher der That, die er zu richten sich nicht zugesteht, den finstern Unfrieden seines Hauses. Bei Eröffnung der zweiten Tragödie mit Etzels Werbung, die von seinem Abgesandten an Gunthers Thron vorgetragen wird, ist Brunhild in Trauerkleidern als völlig stumme Zeugin zugegen, und nach Gunthers Zusage, dieser Werbung, wenn Kriemhild wolle, Folge zu geben, spricht er in Gegenwart der theilnahmlosen Brunhild, zur Entgegnung auf Hagens lebhaftes Abmahnen von diesem Entschlusse für Kriemhild, jetzt zum ersten Male das Elend aus, das ihm Hagen so theuer erkauft hat. Seit jener That beharrt Brunhild an seiner Seite in unbeweglich starrer, düsterer, lautloser Gleichgültigkeit, sein Haus bleibt freudlos, ohne Kindeshoffnung; und wie Gunther dies, was er längst mit Selbstbeherrschung trug, jetzt mit schonungsloser Wahrheit sagt, und die so wenig lohnende Kränkung Kriemhilds durch unablässigen Argwohn fortzusetzen mit Bruderwärme verwirft, läßt einen menschlichen und männlichen Charakter mit Nachdruck empfinden. Dabei erscheint nicht minder Hagens Eifer großartig, der ebenso unverhohlen warnt, vom Beschlusse des Königs unaufhaltsames Verderben vorausssieht, aber sobald er fest steht, ihn mit allen Folgen auf sich zu nehmen entschieden ist.

Kriemhild, die nicht mit den Ihrigen umgeht, und seit ihr dem Volke wohlzuthun benommen ist, des Feldes und Waldes Vögel pflegt, verwirft jeden Vermählungsantrag und nimmt Gunthers Wohlmeinung nur zum Anlaß, nochmals mit der glühendsten Beredtsamkeit von ihm Gerechtigkeit für Siegfried gegen seine Mörder zu verlangen. Da sie dies nicht erhalten kann, zeigt ihr die Andeutung von Hagens Gegenwarnung plötzlich den Antrag Etzels im Licht eines möglichen Mittels zu der versagten Vergeltung, nach der sie lechzt. Sie läßt sich vom Werbungsboten Rüdiger die Zusicherung, daß sie bei Etzel als Königin herrschen und ihr Wunsch Gebot sein solle, eidlich mit

seinem Dienst und Leben verpfänden, und nachdem damit wiederum eine biedere Heldentreue mehr eingesetzt und ahnungslos verwickelt ist in den unversöhnlichen Kampf, scheidet sie von ihren Angehörigen in bitterer Selbstüberwindung, ohne den Segen der Mutter anzunehmen.

Ein sittliches Motiv — der Liebe, der Ehrenhaftigkeit, der Treue, der Selbstaufopferung — gewinnt in jedem der handelnden Charaktere fortschreitend im Widerspruch mit dem des andern und durch denselben wachsende Mächtigkeit, so daß der unabweisbare Kampf, ein totaler, nur in gegenseitiger Vernichtung endigen kann. Das Vorgefühl von dieser einzig übrigen Lösung gibt den Hauptgestalten einen Zug der Sehnsucht, der jede dem, was ihr feindlich ist, entgegentreibt.

Kriemhild, als sie ihrem gewaltigen Gemahl zu Dank und Dienst sich dadurch, daß sie ihm einen Sohn geboren, verpflichtet hat, lädt die Brüder und ihre Recken zum Feste an den Hunnenhof, um des ihr so hartnäckig und lang versagten Gerichtes Herrin zu werden. Die düstersten Erinnerungen stehen als Zukunftsahnungen über dem Auszug der Brüder. Der König muß der Einladung folgen, die abzulehnen Bekenntniß feindseliger Gesinnung oder Feigheit wäre. Die jüngeren Brüder gehen mit dem Vertrauen, das ihrer Liebe natürlich ist. Hagen hat sich zur Begleitung gedrängt, obgleich die feindliche Absicht der Einladung ihm am wahrscheinlichsten und dann nothwendig zumeist auf sein Haupt gerichtet ist. Gunther nahm seine gefährlichste Begleitung an, weil sie, bei gutem Sinn der Einladung ihn am entferntesten von Argwohn, bei bösem ihn am entschlossensten, sein Los von Hagens nicht zu trennen, zeigt. Diese Zweideutigkeit der Festreise endet auf dem Wege zuerst für Hagen durch die Prophezeiung der Nixen, deren Wahrheit er mit rascher Probe sich bestätigt. Die Gewißheit, die er nun Volkern mittheilt, daß keine Sühne bevorsteht, gibt dem Heldengrimme Berechtigung, den er für seinen König und Stamm auf's äußerste behaupten will. Er handelt in bewußter Einstimmigkeit mit dem Verhängniß, indem er bei der Grenzüberfahrt den trotzigen Fährmann getödtet hat und nun am Ufer auch die Fähre der Heimfahrt

zerschlägt. Und als er den vorwärtstreibenden Gunther entschlossen in jedem Sinne sieht, wird sein Todesmuth immer stolzer und heiterer. Für die Anderen steigt noch die Zweideutigkeit, ob sie den Weg der Liebe oder des Hasses gehn, auf der letzten Wegerast am gastlichen Hof des biederen Markgrafen Rüdiger. Ein edler Held, ein treuer Mann Etzels, und für sie der hingebendste Wirth und Geleiter, thut und verheißt ihnen Rüdiger nur Liebes, ja verbindet sich ganz mit ihnen, indem er seine Tochter an Giselher verlobt. Hingegen finden sie eben hier den freiwilligen Dienstmann Etzels, den unbesiegten Dietrich von Bern, der aus eigenem Antrieb gekommen ist, sie nicht nur zu geleiten, sondern zu warnen. Daß sie in ihren Waffen zum Feste kommen, macht gleich ihren Empfang bei Kriemhild vorwurfsvoll, und von diesem deutlichen Mißtrauen werden die Anklagen und offenen Forderungen der Königin, von diesem Hemmniß die Gewaltabsicht, die sie dabei heimlich hegt, bitter verschärft. Noch ist der Rachedurst der Königin nicht unmenschlich. Erst will sie nur die Wiedergabe des Horts und Hagens Buße erzwingen, dann Hagen allein überwältigen lassen von einer angereizten Hunnenschaar, dann wenigstens veranlassen, daß Giselher, der einst in ihrem tiefsten Leid ihr brüderlich beigestanden, getrennt von den Uebrigen erhalten bleibe. Aber alle diese Versuche werden durch Dietrichs Zwischentritt, durch Hagens Wachsamkeit und Heldenfurchtbarkeit, durch Etzels Heilighaltung des Gastrechts, der erst gegen die unverletzt Heimgekehrten den Rachekrieg erheben will, durch Rüdigers zu arglose Biederkeit vereitelt. Gestachelt von dieser immer neuen Unmacht gegenüber Hagens Trotz und Hohn, wird der Haß, den die Unvergeßlichkeit ihrer Liebe groß genährt und peinliche Selbstverkaufung verdoppelt hat, gesteigert zu fürchterlicher Schonungslosigkeit.

In gleichem Fortschritte treten an den ihr verschuldeten Verwandten die Reckentugenden des Hochsinns, der Stammtreue, der überschwenglichen Tapferkeit immer heller und flammender hervor. Kriemhild muß durch die plötzliche Nachricht von der tückischen Hinschlachtung des Burgundengefolges den Zorn Hagens reizen zur Tödtung ihres Kindes, um dadurch gegen ihn und alle

Burgunden Etzels Wuth und ganze Macht zu empören. Etzel muß die Aufreibung dieser zusammengestählten Recken mit dem Hinsinken seiner Kriegerschaaren unter ihren Klingen, mit den immer höher sich häufenden Opfern der Heldenkönige seines Dienstes erkaufen; zuletzt von diesen Rüdiger, gezwungen von dem Eid, den er Kriemhilden geschworen, zuwider seinem Bunde mit den Burgunden, seiner fleckenlosen Ehre, seiner Herzenstreue zuwider das Schwert führen gegen die, welchen er selbst erst noch mit seinem guten Schild aushilft, und fechtend sterben von den ihn Beklagenden. Noch ist Gunther übrig mit seinem starken Hagen, der im langheißen Kampf wie Keiner für ihn stand und im Erholungsaugenblick, als Gunther sich einen Stuhl wünscht, mit dem Ausruf: „Hier, edler König, hier, und einer, der Dir selbst sogar gehört", seine blutigen Hände auf den Boden stützt und sich seinem König zum Sessel beugt. Nun ruft Etzel, der keinen Fürsten mehr aufzubieten hat, selbst nach seinen Waffen: dem beugt Dietrich vor, der bis hierher sich des Kampfes enthalten hat. Er bringt Gunther und Hagen gebunden und erhält es von Etzel, daß ihnen für einen Tag das Leben bleibe.. Sie sollen abgeführt werden, als Kriemhild einen Hunnen hervorkriechen sieht aus dem Haufen der Erschlagenen, die sie mit der Verheißung des Hortes zum Gefecht angefeuert. Da sie diesem den Lohn schuldig sei, hält sie Hagen bei Gunthers Abgang mit der Frage zurück, wo der Hort sei. Bei seiner Entgegnung: er habe gelobt, es geheim zu halten, solang sein König lebe, folgt auf ihr Geheiß der Hunne Gunthern und erschlägt ihn. „Nun", sagt Hagen, „ist der Ort nur Gott und mir bekannt, und einer von uns beiden sagt's dir nicht." Sie zieht den Balmung von seiner Seite und schlägt ihm das Haupt ab. Im Augenblick sinkt sie selbst zusammen unter dem zornigen Todesstreich von Dietrichs Waffenmeister. Etzel, zu strafen und zu herrschen müde, übergibt an Dietrich all seine Rechte.

Dieser nothdürftige Ueberblick des Zusammenhanges, wie ihn Hebbel verfolgt, soll nur die tragische Richtigkeit der Ineinanderführung von Charakter und Schicksal merklich machen.

Ansprüche, die zwar auf wunderbaren Lebensgründen heraustreten, aber tiefmenschlich sind, wachsen in begreiflich nothwendiger Verwicklung zu großen Leidenschaften, deren Gegenspannungen auf Ausbrüche zusammenlaufen, welche zwar in ungeheuern Massen, aber mit innerer Wahrheit ganze Charaktergehalte auslegen und, sie aufzehrend, in ihrer Vernichtung die Erscheinung ihrer Totalität geben. Der Ausgang auf die furchtbarste Gewaltübung, die nichts zurückhält, nichts spart, nichts schont, läßt Thatkraft und Willenszähigkeit in den äußersten Erstreckungen und in diesem Aeußersten die ebenso totale Selbstwiderlegung ihres Widerspruchs ermessen. In den Flammen des Kampfes, der alle ergreift, fallen ja nicht nur Machtübung mit Machtverlust, Todgeben mit Todnehmen in Eins, sondern ebenso völlig die Charakteransprüche und Absichten selbst: Rache mit Buße, Menschlichkeit mit Entmenschung, Liebe mit Haß, Verrath mit Treue in vollendeter Verwandlung und wechselseitiger Ausgleichung zusammen, um in der Asche dieser ihnen mit und über Willen hingegebenen Träger und Opfer sich zu mischen. Nicht nur zwei Heldengruppen und Königreiche gehen aneinander zu Grunde, sondern eine Weltsittlichkeit löst ihre Charaktere durch ihre Auskostung in die Einigkeit ihres Widerspruchs auf. Thatkraft und Willensausdauer konnten sich zu solcher Größe und Wildheit und so anschaulich totaler Selbstprobe nur ausspannen in einem Weltalter, das von Grund aus alle menschliche Vollkommenheit in die Leistung und Forderung des Zahlens mit der eigenen Person setzte. Und darum sind auch jene wunderbaren Voraussetzungen und Steigerungen der Maße nur die Wiederstrahlungen dieses in allen einzelnen Charakteren herrschenden Sittenideals und seiner friedlosen Einigkeit.

Das Reckenthum steht auf dem Gedanken, daß dem Stärksten Alles gehöre und gehorche, Jeder Alles thun dürfe, dessen Abwehr oder Züchtigung er niederzuschlagen vermag. Dies Recht, nach welchem im Vorspiel Siegfried Gunthern herausgefordert, mit ihm zu ringen um ihre Königreiche, ist auch der Inbegriff der Zauberkreise Brunhilds. Um ihre Burg liegt das Nibelungengold, der Hort, der reichste Besitz, dabei der Balmung, das schärfste Schwert, in den Händen von Riesen und in der Hut des Feuer-

drachen, dieſer Urbilder von Stärke und Wildheit; woneben die Zwerge unter der Tarnkappe, welche dem Träger Umſtrickungsgewalt und Unſichtbarkeit gibt, die Unwiderſtehlichkeit der Liſt darſtellen, die ſich an den Reichthum der Welt hängt. Im Innern dieſer Machtphantasmen wohnt Brunhild, die am weiteſten werfende und ſpringende Jungfrau, deren Freier ſie überwinden oder ſterben müſſen. Sie iſt Sieg und Weltherrſchaft in der Figur des altgermaniſchen Glaubens, eine dieſer Valkyren, der Mädchen Odins, die in Schlachten den Ausgang geben, Helden zum Sieg und in Tod geleiten. Dieſem ganzen Idealbild höchſter Anſprüche des Daſeins hat die Mythe ſelbſt ſchon die innere Zerſtörung einverleibt. Die goldbeſitzenden Rieſen morden um das Gold ihren Vater und werden ſelbſt ihres Haders Opfer; der Drache wird erſchlagen und ſein Blut härtet den Leib und verfeint die Sinne ſeines Tödters; der Zwerg wird der unmächtige Knecht deſſen, der die Tarnkappe ihm abringt. Und ſo verliert auch Brunhild ihre Stärke und Freiheit an den, der mit dieſen Mitteln ihres Zauberkreiſes ſie bezwingt und überliſtet. Der Sieger, der Erbe dieſer weltlichen Uebermacht muß eben ſo nothwendig die an ihr liegende Selbſtzerſtörung erfahren; gleichwie der Anſpruch des Reckenthums, da er allen Helden gemein iſt, ſich nur immer wieder ſelbſt ſtreitig machen kann. Mit dem Zauber hat ſich denn Siegfried ſein Verderben erobert. Wie es ihn umſtrickt und ereilt, iſt rührend darum, weil er im Gebrauch der Eroberung ſich frei und gütig ihres Anſpruchs begeben und ſo ihn wider ſich gewendet hat. Er brauchte der Zaubermittel gegen ihre Natur. Mit ſeinen erhöhten Sinnen hörte er die warnenden Vogelſtimmen, folgte aber trotz ihrer der Stimme ſeines Herzens. Anſtatt Gunthern ſein Königthum zu nehmen, nahm er ſeine Freundſchaft an; ſtatt die Zauberjungfrau an ſich zu feſſeln, warb er um die freie Huld von Gunthers Schweſter und gab dieſer den Hort; ſtatt zu herrſchen, diente er, ſiegte für Gunther mit dem Balmung über Gunthers Kriegsfeinde, mit der Tarnkappe über die Zauberjungfrau, die Gunther heimführte. Aus Liebe iſt er abgeſtanden von dem, was er im Reckenrecht erworben hatte, und hat zuwider dem Erwerbungsrechte Brun-

hilden Unrecht gethan, die er für sich nehmen durfte, nicht aber dem Schwächeren geben; als deren Besieger er herrschen sollte, nicht dienen; und hat sein Recht des Stärksten auf Gunther übertragen, der es anders nicht behaupten konnte, als daß er ihn, den wirklich Stärksten, opferte. Hagen ermordet Siegfrieden als gerechter Rächer der um ihre Bestimmung betrogenen Valkyre, als Behaupter des Anspruchs, den Siegfried selbst Gunthern zugestanden. Aber Brunhild hat ihn Gunthern nur als Betrogene zugestanden, ihre verlorene Bestimmung wird nicht hergestellt mit der Vertilgung dessen, durch den sie sie verloren; sie ist gefallene Valkyre, ohne Gunthers wahres Weib zu sein. Sie hat fürder keinen Theil mehr an der Macht und dem Verderben des Zaubers, die übergegangen sind auf Hagen und Gunther. Da Gunther Hagens Rechtfertigung gelten, da er ihn den Balmung nehmen, den Hort beseitigen läßt, hält er insofern den Anspruch des Reckenrechtes fest, obwohl nur vertheidigend, ohne selbstthätigen Gebrauch und Genuß dieser Zaubermittel: wie er Brunhilden auch nur eigen behält als erstorbenes Ideal dieser hohen Anwartschaften.

Mit jedem Zuge dieser Behauptung ist auch die Zwietracht neu befestigt, die ursprünglich dieser Uebergewalt inwohnende Selbstzerstörung gefördert. Kriemhild, da ihr Buße und Sühne versagt bleibt, ist ihrerseits ebenso stark auf das Reckenrecht getrieben. Sie heischt erst Zahlung mit Hagens Person und Leben, dann mit dem Leben des ganzen Stammes, der für Hagen steht. Ihr, der Schwester, will sich Gunther versöhnen, indem er in ihre neue Verbindung willigt. Ihr ist diese Willigung, ob sie schon sie annimmt, nur neues Verbrechen an Siegfried; aber völlig als Reckenbraut opfert sie die eigene Person, um von den Häuptern der Ihrigen die persönliche Zahlung heimfordern zu können. Indem sie zu dieser sich stellen, erwerben Hagen und die Könige jetzt erst mit voller Thatübung das vorgreiflich behauptete Recht. Aus Zauberstimmen die Zukunft vernehmend geht Hagen mit Willen dem Kampf entgegen, wo er den Balmung braucht und führt im ganzen Ueberschwang seiner Schärfe. Da Kriemhild Alles an die Rache setzt, macht sie die Brüder die größte Reckenkraft bewähren. Da in dieser die Könige auf's

äußerste dauern, schlägt auch an Kriemhilds Wuth all jene Verderblichkeit aus, die ursprünglich um die Burg der Walkyre mit der höchsten Stärke verknotet war: die umstrickende Tücke, das lodernde Drachenfeuer, die tödtliche Geschwisterentzweiung. Und im vollen Ausbruch seiner ganzen wilden Größe geht das Reckenthum an sich selber zu Grunde. Es ist also hier der tragische Verlauf nur die conkrete Entwicklung des Ideals, das in mythischer Gestalt als Zauberreich der Brunhild seinen Hintergrund bildet; und ebenso entschieden als dieses die Züge des altgermanischen Glaubens trägt, gehört die ganze Sage und Handlung dem germanisch-heidnischen Geist.

Im Nibelungenepos, das wir aus der Blüthezeit des Mittelalters haben, sind bekanntlich alle diese Helden und Heldenweiber, trotz ihres gezeichneten Zusammenhangs mit heidnisch-dämonischem Wesen und ihrer innerlich heidnischen Reckensitte doch als im Christenthum und christlichen Cultus lebend vorgestellt: im Grunde ohne Anachronismus, da das mittelalterliche Christenthum noch genugsam mit dem angestammten Heidenthum versetzt war. Indem aber das Epos die Consequenz seines heidnischen Ideals dahin ausführt, daß in die untrennbare Verwicklung von Hochsinn und Frevel, Haß und Liebe, Verrath und Treue alle Helden und Stämme der Sage hineingerissen, durch einander sämmtlich bis auf Dietrich und Hildebrand untergehen, gewinnt die Dichtung zugleich den Sinn eines Weltalterabschlusses. Sie ist so der poetische Widerschein jenes Weltsturmes der Völkerwanderung, wo unter den grenzenlosen Ansprüchen ihrer Eroberungshelden die Völker ihre wilde Kraft aneinander erschöpften. Und ihre Darstellung des Unterganges der Heldenstämme aneinander als der vollendeten Abrechnung des Reckenthums mit sich selbst gewährt den Eindruck völkergeschichtlichen Abschlusses der heidnischen Sittlichkeit, auf die nun eine andere Völker- und Sittenperiode, also die christliche, folgen kann. Auch diese mythische und historische Bestimmtheit der großen tragischen Fabel hat Hebbel mit bestem Dichterverstand erfaßt und entwickelt.

Gleichwie in Hebbels Nibelungen der altgermanische Geist in den besonderen Charakteren energisch gezeichnet und der ganze

Prozeß in der Consequenz dieser Sittlichkeit geflochten und gelöst wird, so herrscht hier überhaupt in der Gesammtausführung das heidnisch-deutsche Costüm. Daß bei diesen Recken das Christenthum eingeführt ist, hat Hebbel — auch hierin dem Epos treu — in die Vorstellung hereingenommen, zugleich aber in wohlgewählten engeren Motiven es zum Ausdruck gebracht, wie hier im Volksbrauch der christliche Glaube nur erst als ein Geschwister und Nachbar des eingewurzelten heidnischen wohne, und nach diesem, nicht dem neuen, die Empfindungen und Entschlüsse der Helden sich richten. In der That ist mit diesem anspruchsvollen Sittengeiste, aus dem die ganze Handlung ihren Sinn und Schwung nimmt, das christliche Dogma im graden Widerspruch, da es den Menschen schlechthin unberechtigt zum vollkommenen Dasein, dem idealen Anspruch zu genügen unvermögend und nur durch den allgemeinen Mittler versöhnt erklärt. Aber der tragische Austrag dieser Heldenhandlung kommt hiermit insofern allerdings überein als darin diese höchsten Personenansprüche, zum totalen Widerspruch mit sich und untereinander gediehen, durch die hartnäckigste Festhaltung sich völlig vernichten und nur im allgemeinen Opfer ihre Versöhnung finden. Und so ergibt der rein in sich geschlossene Prozeß des Reckenthums als Weltalterabschluß das negative Resultat, von welchem das bisher unbegriffen eingetretene Christenthum als positiver Ausdruck übrig bleibt, um die Sittlichkeit des neuen Weltalters zu bilden. Mit dieser Angemessenheit hat Hebbel die religionsgeschichtliche Anlage des nationalen Epos folgerichtig ausgedichtet durch die bestimmte Zeichnung, wie er an Brunhild das germanisch-heidnische Ideal einführt, bei Siegfrieds Exequien im Dom ihm das christliche völlig, aber ohne Wirkung auf die Handelnden gegenüber stellt, und endlich in der Gesinnung, mit welcher Dietrich die Schlußkatastrophe aushält und überdauert, den Angang des neuen christlichen Weltalters ausdrückt.

Wie nach altgermanischem Glauben sich Odin Königstöchter zu Genien der Schlachten, des Todes und der Heldenverherrlichung erzieht, so gilt in Hebbels erster Tragödie die überkräftige jungfräuliche Königin Brunhild ihrer Pflegerin Frigga und sich selbst für eine Erkorene Odins, deren Machtmittel und

Stärke deshalb den werbenden Helden zum Reiz, zur Kampfprobe, zum Tode gereichen, bis sie dem Stärksten die Weltherrschaft sichern. Nachdem bereits durch Siegfried die Zauberkräfte gebrochen sind, die den Zugang zu ihrer Burg wehren, fühlt Frigga die Sorge, Brunhild könnte in ihrer Bestimmung wankend werden, und hält die wunderbaren Zeichen derselben von ihrer Geburt und Kindheit an erinnernd ihr vor. Diesen ist schon die Bedeutung einer Behauptung des alten Stammglaubens gegen das eingetretene Christenthum gegeben, indem Brunhild in Friggas Vorstellung eine vergeblich getaufte Valkyre ist. Ihr Vater war gefallen, ihre Mutter starb in der Geburt, als sie zum Leben kam; der Priester, der sie zuerst taufen wollte, ward mit Erlahmung, der zweite, der es halb vollbrachte, mit Stummheit, endlich der dritte mit plötzlichem Tode geschlagen. Herangewachsen war sie jedem Werber unüberwindlich, ihrem Schwärmen aber und Reiten mit den Gespielinnen öffnen sich Erde und Luft, in ihren Träumen erscheinen Götter und entfallen ihrem Munde Wahrsagungen künftiger Königsgeschicke. So verräth Frigga die Hoffnung, daß Brunhild zum Siege des alten Glaubens berufen sei, und glaubt Brunhild selbst, wie sie bei Gunthers Werbung es den Recken mit Verzückung andeutet, daß an die kampfmuthige, dem Freier tödtliche Bewahrung ihres Magdthums das Reifen ihres Wesens zu einer Vertrauten des göttlichen Schicksals, einer Norne geknüpft sei. Wir haben schon gesehen, wie Brunhild mit ihrer betrüglichen Ueberwindung nur halb aus ihren Ansprüchen gestürzt, in Siegfrieds Tod ihre Rechtfertigung sucht und als Erzwingerin dieser Schuld der königlichen Recken ihnen wirklich zur Unglücksnorne wird, die ihr Aller Verderben angesponnen. Für sich selbst aber hat sie damit den Verlust ihrer Herrlichkeit bekräftigt und muß über dieser Rache und Todesweihe verstummen, erstarren, dem Leben absterben, wie einst an ihr jene Priester über dem Versuch ihrer Weihe zum Christenthum. Dieses Bewußtsein des verlorenen Werthes und persönlichen Rechtes, als das Bekenntniß, welches das Christenthum allgemein fordert, verlangt im Dome der Kaplan für Siegfried von den Trägern, die mit seinem Leichnam Aufnahme begehrend

an die Kirchthüre klopfen. Nicht für Siegfried, den mächtigen König, nicht für den großen Helden Siegfried, nur für Siegfried den Sünder läßt er die Pforten öffnen. Und wie jetzt Kriemhild den schnöden Fall des Herrlichen rührend bejammert, heißt er sie ihren Schmerz auf den Heiland werfen, der unendlich Größeres erduldet, ihre und aller Qual auf sich genommen. Wie sie standhaft des Mörders Ueberführung und Buße fordert, der mit Hohn und Raub entgegnet, heißt er sie Gott die Rache lassen und in Demuth seines Trostes theilhaft werden. Dies hemmt keinen Augenblick den Heldenzorn der liebeflammenden Wittwe, die immer dringlicher klagt, immer entrüsteter Vergeltung über die Schuldigen heraufbeschwört und auf der Mutter Flehn: „Halt ein! du wirst dein ganzes Haus verderben!“ erwidert: „Es mag geschehn: denn hier ist's überzahlt!“

In so reiner Scheidung stehen sich am Ende der ersten Tragödie die christliche Forderung allgemeiner Versöhnung und die germanische der persönlichsten Selbstverantwortung gegenüber.

Am Hofe Etzels, als Kriemhilds Rache schon in ihrer Zeitigung kocht und die heldenmüthige Selbstgerechtigkeit der Recken sich ihrem Ausschlag auf gänzliche Selbstvernichtung nähert, hören wir, daß Brunhild auf Siegfrieds Grab im Kloster Lorch sich eingeschlossen. So gibt nun der Buße und Unterwerfung, die der Priester vergeblich von Kriemhild heischte, sich in dieser finstern Abendstunde des Reckenthums die Königin, die einst seine Kühnheit entzündet hatte, in vollendeter Entsagung hin.

Wenn Kriemhild in ihrer unnachsichtigen Heimforderung des Heldenrechts nichts, auch nicht das Christenthum sich hemmen läßt, so hat hingegen Etzel vor diesem eine dunkle Ehrfurcht geschöpft aus einem furchtbaren Gesicht, das einst im vollen Zuge der Eroberung ihn an der Schwelle Roms zurückgeschreckt. Dies gesteht er der Gemahlin, als sie ihn zum Gericht über die Ihrigen aufruft. Obwohl er jedoch Kriemhilden sich gedulden heißt, bis er die Gäste unbeschädigt entlassen, hält er, sie dann mit offenem Krieg heimzusuchen und die Flammen seiner Eroberung neu anzustecken, noch immer für seine Bestimmung, und gilt ihm jenes Gesicht nur für die Mahnung zu einem vorüber-

gehenden Stillstande, dem bald sein gesammelter Wiederaufschwung folgen soll.

Unter all den Helden, die ihre Schuld nur durch Gegenmessung mit dem Schwert und nur dem erwiesen Stärkeren bekennen, steht Dietrich von Bern neben den Königen, die Etzel sich unterworfen, allein mit dem Unterschiede, daß er sich unbesiegt und willig in des Eroberers Dienst begeben, und dieses nicht um Gegendienst für einen Herzenswunsch, wie Siegfried bei Gunther, sondern aus freiem Gelübde. Im heidnischen Heldengetümmel selbst hat Dietrich dessen Endschaft geahnt. Verwundet an einem Brunnen rastend hat er es Nixen abgelauscht, daß der Welttag der Gewaltherrschaft zur Neige, und solche Ueberstärke, wie Siegfried gehabt, mit aller Ordnung auf Erden unverträglich sei. In wenigen kurzen, von Anderen nur halb verstandenen Zügen inmitten des stolzen Reckenverkehrs wird es angedeutet, daß Dietrich sich dem Christenthum zuwendet, die erst in Einzelnen hervortretende Gesinnung achtet, die sich ihres Guts und Glücks zu gering haltend, freiwillige Enthaltsamkeit sich auferlegt, und daß er seinerseits Etzeln und Anderen ungezwungen seine Stärke leihen und ihre Geltendmachung für sich auf deutlich entscheidende Bestimmung hin aussetzen will. Er steht denn, wie das Reckenthum sich in Etzels Burg zum letzten Zahltag sammelt, als Warner und Wächter zwischen den Parteien. Da der Ausbruch der Fehde mit grimmigem Schlag und Gegenschlag beide Theile zu äußerster Anstrengung berechtigt, enthält er sich standhaft, einem durch Beitritt das Uebergewicht zu geben. Erst als Etzel nur noch die eigene Kraft aufzubieten hat, schreitet er ein für ihn, bringt die Gegner gebunden, und empfiehlt, sie zu schonen. Da aber Kriemhild rasch den letzten Rachestreich auf sie und sich leitet, antwortet er auf des erschöpften Etzels Bitte: „Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab und schleppt die Welt auf Eurem Rücken weiter", mit dem bejahenden Schlußwort: „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!"

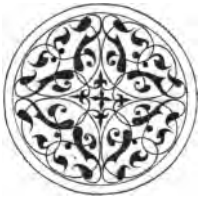
Hiermit wollte ich nur den großen Bau des Hebbel'schen Werks und die umfassende Kraft bezeichnen, mit welcher der geniale Dichter den vollen Gehalt unseres nationalen Epos in Handlung heraufbewegt und tragisch vertieft hat. Die Ausführung in's Einzelne, der Gegenwartston der Auftritte, die physiognomische Unterscheidung der Heldenfiguren, die mittelreiche Dichtersprache — das läßt sich nicht ausziehen, es will unmittelbar empfunden sein. Des Glänzenden wäre viel zu nennen. Im Vorspiel die Frische Siegfrieds, wie er unter die Recken tritt, mit Heldeneinfalt seine Kämpfe rasch anschaulich erzählt; und die anmuthige Ueberraschung, in der sein spielender Sieg im Schloßhof sich uns im Zuschauen und Gespräch von Ute und Kriemhild spiegelt. In der ersten Tragödie, bei der Braut Ankunft die rührende Wahrheit in Brunhilds Bemerken der fremden Welt, in die sie, ihr unbegreiflich, versetzt ist, und die edle Zartheit, womit Kriemhild die nächsten Gegenstände ihrer Aufmerksamkeit benützt, zur neuen Heimath Vertrauen ihr einzuflößen. Die Dringlichkeit des Augenblicks, wo Siegfried durch Kriemhilds offenste Zuversicht in ihn genöthigt wird, ihr das Geheimniß zu sagen, das dann ebenso mitfühlbar ihr abgedrungen wird. Hohe Energie haben in der Jagdscene die dichten Contraste von Siegfrieds Heiterkeit, Gunthers peinlicher Spannung, Hagens Geierlauer, und im tödtlich getroffenen Siegfried der schauerliche Kampf der Ueberkraft, die sich zu Vorwürfen aufbäumt, zum furchtbaren Suchen nach dem Schwert, und mit dem Weheruf der Liebe zusammenbricht. Hiernach das Nachtgespräch von Ute und Kriemhild, in das plötzlich der Kämmerling mit dem Aufschrei: „Ein todter Mann!" erschütternd hereinstürzt. Und nun die Ergießungen Kriemhilds aus allen Tiefen einer unerschöpflichen, in allen Fibern verwundeten Liebe, ihre Aufrichtung in den qualvoll sich kreuzenden Gefühlen gegen die feige Lüge, den frechen Frevel, die unerhörte Schuld. Wieder in der zweiten Tragödie die Eröffnungsdialoge zwischen Gunther und Hagen, Ute und Kriemhild, Gunther und Kriemhild — immer neu bewährt sich darin die Ausdrucksfülle, die hier mit zarten Empfindungen, dort mit gewaltig gestauter Willenskraft den

deutschen Waldgeruch, den Schwung naturnahen Lebens, den Eisenklang des Zeitalters mißt, in athemvollen Stimmen Charakterwandlungen und concentrirte Leidenschaften offenlegt.

Bei der Gedrungenheit, womit die Spannungen zur Katastrophe hinan und hinein sich steigern, ist die Ausdauer des Dichters zu bewundern, die nach so mannigfaltiger Vorstellung von Gewalthelden noch in Etzel einen eigenartigen mit phantasievollem Feuer zu beleben vermag, und für die wachsende Furchtbarkeit in den Handlungszügen eine mannhaft mitwachsende Energie einzusetzen hat.

Nur noch von zwei Scenen der vorgeschrittenen Tragödie sei die hohe Schönheit hier angedeutet. Die eine ist die Nachtwache von Hagen und Volker auf der Treppe, wo Hagen im Hochgefühl von des Königs und der Brüder Verlaß auf ihn, das giere Hunnengedränge umher mit Laune wahrnimmt und Volker die Herangeschlichenen lähmt und betäubt mit dem Liede, das die Göttersage vom Hort und vom tückischen Zauber des Goldes unter den Menschengeschlechtern gleich einem feuersprühenden Traumdunkel ausbreitet. Die andere ist jene vorletzte Hauptscene, als Kriemhild den Rüdiger für seinen Gebieter und Wohlthäter zum Todeskampfe gegen Gastfreunde und Eidam durch Mahnung an die Lehenspflicht und an den Schwur nöthigt, mit dem er als Werbebote sich ihrem Dienst verpfändet hat. Die Sprache der edeln Redlichkeit, der männlichen Gewissensangst, die Bitte der äußersten Seelennoth, wie sie dem Munde des opferwilligen knieenden Helden entströmt, hat eine hinreißende Naturstärke. Ebenso mächtig-schauerlich ist die Gegenbetheuerung Kriemhilds, wie sie selbst um denselben Preis der Rache viel größere Gewalt ihren innersten Gefühlen gethan, als sie den Bund, den er ihr vorschlug, einging: und schneidend erzählt sie das Gräßlichste, das darin ihre Weiblichkeit erlitten. Für welches Gericht sie dies von sich, und von ihm den Schwur gefordert, habe er gewußt — und hier unterbricht Rüdiger sie mit dem unwillkürlichsten, wahrsten, lautesten „Nein!“ und rührender Schilderung der sonnengleichen Milde, in der sie ihm, als er die Werbung brachte, weit durch's Land hin aus der Anbetung Aller entgegen-

geſtrahlt. Groß tritt in dieſem extremen Moment der gegenwärtigen, zur erbarmungsloſen Furie verwandelten Königin das leuchtende Bild ihrer mitleidvollen, tiefmenſchlichen Güte aus ſo ſchrecklich weitem Abſtand unmittelbar gegenüber. Und dieſe Gegenwart der Charaktereinheit in der gewaltigſten Auseinanderſetzung gereicht uns zum Maßſtabe für die Meiſterſchaft des Dramatikers.



Register.

Achtzehntes Jahrhundert 152 ff. 259. 270

Aeſchylos, Denkweiſe und Stil: 90 ff. 97 f. Bei Ariſtophanes: 76 ff. 84. 92 ff. 103

Ageladas 2 f.

Alexis, Wilibald, 284

Allegorie 187 f. Vgl. Symbolik

Analysis of beauty (1753) 181

Antike 152 ff. Vgl. Klaſſicismus

Antimaske 122. 149 ff.

Ariſtophanes 34 ff. 276. Vögel: 32 f. Fröſche: 43 f. 51 ff. 93. 95

Arnim, Achim von, 263 ff. 273. 339 ff. 344. Halle und Jeruſalem: 295 f. Kronenwächter: 255. 340 f. Troſteinſamkeit und Wintergarten: 249. Wunderhorn: 263 f.

Athen im Jahre 405: 44 ff. 81 ff. 95. Sophiſtik: 101 ff.

Auffenberg 284

Baſedow 192

Berkeley 167

Bildende Kunſt ſ. Chriſtliche Kunſt, Malerei, Plaſtik

Bolivar 294

Brentano, Clemens, 263. Die mehreren Wehmüller: 284. 337. Ponce de Leon: 336. Geſchichte vom braven Kasperl und ſchönen Annerl: 336. Wunderhorn: 263 f.

Bürger 339

Büſching 263

Byron 248. 283

Calderon 87

Canova 109. 172 f.

Carl, Herzog von Würtemberg, 235 ff.

Carlsſchule 235 ff.

Cheſelden 167. 168 Anm.

Chriſtliche Kunſt 4. 198 f. 263. 293 f.

Claſſicismus ſ. Klaſſicismus

Clauren 283 f.

Creuzer 264

David d'Angers, P. J., 173. 176

Dichtung ſ. Poeſie

Diderot 167. 259. 290

Doria, Andrea, 207 ff. 227 ff. 231 Anm.

Doria, Gianettino, 211. 212 f. 217 f. 219 f. 224

Drake 124. 126 f.

Dramatiſche Sprache und Dramaturgie 113 ff. 273. 308 f.

Eichendorff, Joſeph Frhr. von, 246 ff. Leben: 300. Antheil an Görres' Volksbüchern: 265. Ahnung und Gegenwart: 250. 257 f. 273. 297. 298 ff. 311. 314. 323. 329. 333. 335. 339. Novellen: 273 f. 296 f.

Eichendorff
Aus dem Leben eines Taugenichts: 302 ff. 311. 334. Das Marmorbild: 302. 304 f. 311 ff. 334. 335. Florio: 323. Viel Lärmen um Nichts: 283 ff. 311. 323. 334. 335. Dramen: 297. 334. Die Freier: 313 f. Krieg den Philistern: 277 ff. 301. 311. 313. 329. Ezelin von Romano: 297. 306 ff. Der letzte Held von Marienburg: 297. 309 ff. Meierbeths Glück und Ende: 305 f. 313. Dichter und ihre Gesellen: 274. 297. 314 ff. 323. 334. 339. Lieder und Romanzen: 246 f. 273. 320. 323. 344 ff.
Elfenpoesie 119 f. 150
Elisabeth, Königin von England, 136 f.
Epigramme, griechische, 189. 199
Eschenbach s. Wolfram
Euripides, Verhältniß zur Rhetorik und Sophistik: 98 ff. Sprache: 100 f. Bei Aristophanes: 76 ff. 95 f. 103

Falconet 167. 172. 176. 203
Fiesco, Gian Luigi, 212 ff. 224. 226
Formalismus, ästhetischer: 180 f.
Fouqué 327 ff. Sigurd: 250. Undine: 272
Füßli, Heinrich 173

(Geibel, E.) Tragödie Brunhild: 370 f. 373
Genua am Ausgang des Mittelalters 205 ff.
Geschichte, Verhältniß zur Dichtung: 249 ff. 269. 279 ff.
Ghiberti, Lorenzo, 4
Görres 264 f.
Goethe 271. 281 ff. 291. 339. Jugendlieder, Werther, Götz: 259. Götter, Helden und Wieland: 86. Kronos als Kunstrichter: 107. Faust: 283. 291 ff. 366. Verhältniß zur Komödie: 85 ff. Verhältniß zur Antike: 157. 200 f. 282. 292 f. 366. Einfluß auf Schiller: 235. Urtheil über Schiller: 243. Verhältniß zur Romantik: 281 ff. Einfluß auf Uhland: 356. 366
Griechenthum, aristokratisches: 5 ff. Vgl. Antike und Klassicismus
Grimm, J. und W., 264
Gryphius, A., Peter Squenz: 120 ff.

Häßliche, das, in Malerei und Plastik: 177 f.
Hagen, von der, 263
Hamilton 173
Hardenberg (Novalis) 265. 272. 291. 322 ff.
Hebbel, Nibelungen: 368 ff.
Hegel 264
Hell 284
Herder 157 ff. 291. Völkerpoesie: 158 f. 161 f. 203 f. Verhältniß zur Antike: 160 ff. 190. Fragmente zur deutschen Literatur: 160 ff. Kritische Wälder: 164 ff. Plastik: 167. 169 ff. 202. 204. Ursachen des gesunkenen Geschmacks. Philosophie der Geschichte: 168 f. Vom Erkennen und Empfinden: 169. Zerstreute Blätter: 189 f. Nemesis: 190 f. Wie die Alten den Tod gebildet: 190. Ideen zur Geschichte der Menschheit: 192. Briefe zur Beförderung der Humanität: 194 f. Kalligone: 201. Adrastea: 202 f.
Hirt 193
Historienmalerei 316 f.
Hogarth 181 f. 198
Homer 24
Hugo, Victor, 248. Notredame: 257

Johannisnacht 125 f. 129 ff.
Ironie 53 ff. 267. 329 ff. 336 ff.

Kästner 121 f.
Kant, Kritik der Urtheilskraft: 201
Karl s. Carl
Kaufmann, Angelika, 193. 199
Kerner, Justinus, 303. 362. Reiseschatten: 272
Kind 284 f. 290
Klassicismus 105 f. 156. 161. 178. 183. 186

Kleist, Heinrich von, Hermannsschlacht: 249 f.
Klopstock 290. Einfluß auf Schiller: 235
Klotz, Chr. A., 166 f. 177
Komödie 22 ff. 117 ff. 277 ff. Zusammenhang mit dem Heiligen: 22 ff. Prinzip der griechischen: 27 f. 36 f. 87. Wirkung derselben: 37 f. 40 f. Verhältniß zu Moral und Politik: 28 f. 34 ff. 40 ff. Vgl. Satire. Phantasie und Wirklichkeit: 31 ff. 39. 276 f. Parabase: 42 f. 276. Moderne: 27 f. 30 f. 39 f. 85 ff. 277
Kotzebue 283. 290. 294

Lamartine 271
Lavater 291
Lessing 106 f. 259. 261. Verhältniß zur Antike: 156 f. Laokoon: 164 ff. 171 f. Einfluß auf Schiller: 234 f.
Lyrik, antike und moderne: 1 f. 8. Einfluß der Romantik: 267. 283. Vgl. Romanze

Märchen 39. 274 ff. 286 ff.
Mailly 223
Malerei 153. 171 ff. 252. 316 f. 321
Malone 118. 124. 127 ff.
Mayer, Karl, 363
Mengs 173. 180 f. 199. 203.
Meres' Poetik 125
Meyer, Heinrich, 193
Meyerbeer s. Robert der Teufel
Moliere 88
Morgan, Lady, 294
Moritz, K. Ph., 193
Müllner 283. 355
Musäus, J. C. A., 290
Mythologie 23 ff. 358 f. 379 f.

Nackte, das, in Plastik und Malerei: 174 ff.
Natur, Verhältniß zur Dichtung: 258 ff. 269 ff.
Naturwissenschaft, Einfluß der Romantik: 265 f.
Nemesis 190 f. 194
Nibelungenepos 368 f. 382
Novalis s. Hardenberg

Oeser 188
Onatas 2 f.

Panorama 252
Pansa, Paolo, 221. 226. 229
Parabase 42 f. 276
Pfizer, Gustav, 271
Phantasie und Wirklichkeit 31 ff. 146 ff. 255 ff. 323 ff. 340 ff. Vgl. Märchen
Philologie, Einfluß der Romantik: 261 ff.
Pindar 1 ff. Stil: 1 f. 7 ff. Rhythmik: 8 f. 14. Neunte Olympische Ode: 9 ff.
Plastik 4. 153. 170 ff. S. Reliefstil
Platen, A. Graf von, 271. 276. 364.
Platon 286 f.
Poesie vgl. Geschichte, Phantasie, Märchen, Natur, Religion, Lyrik, Komödie, Tragödie, dramatische Sprache, Elfenpoesie, Ironie, Symbolik
Polychromie 176 f.

Racine 85. 106
Racknitz, Frhr. von, 181 f.
Raoul-Rochette 190
Raupach 267 f. 284. 286 f.
Realismus s. Phantasie
Rehberg 193.
Reifenstein 181
Reliefstil 2 ff.
Religion, griechische 23 ff. Verhältniß zur Dichtung: 266. 289 ff. 322 ff.
Rhetorik 98 f. 236. 259. 261. 287
Robert der Teufel 294
Robertson 230
Rode 188
Roman 288 f., Historischer: 251 ff. Exotischer: 272
Romantik 155 f. 159 f. 246 ff. 260 ff. 320 f. Verhältniß zu Goethe: 281 ff. Einfluß auf die Wissenschaften: 261 ff. Einfluß auf die Poesie: 267 f. Verhältniß zur Geschichte: 249 ff. 269. 279 ff. Verhältniß zur

Romantik
Natur: 269 ff. Verhältniß zur Religion: 266. 289 ff. Französische: 257. 271
Romanze 345. 361. 364
Rousseau, Einfluß auf Schiller: 238 f.

Satire, Verhältniß zur Komödie: 35 f. 143 f. 276 f.
Schelling 264. 265 f.
Schiller, Jugendbildung: 236 ff. Jugendgedichte: 237. Räuber: 238 ff. 241. 243. Fiesco: 222 ff. (Das Historische 234. 241. Vorbilder 234 f. 238 f. Ausarbeitung 239 ff. Tragik 231 ff. 242.) Kabale und Liebe: 240. 243. Don Carlos: 244. Erzählungen: 245. Komödien: 85 ff. Thierkreis in den Xenien: 86. Verhältniß zur Antike: 157. 199 ff. Größe: 242 ff.
Schlegel, A. W. von, 43 f. 90 f. 160. 260. 263. 266
Schlegel, Fr. von, 160. 260. 263 f. 266
Schleiermacher 266
Schönheitslinie 181 f. 186
Schubart, Einfluß auf Schiller: 235
Schwab, Gustav, 353 f. 363 ff.
Schwaben 235 f.
Schwenter, D., 121 f. 123
Scott, Walter, 248. 252 f. 267
Shaftesbury 202
Shakespeare 104 ff. Verhältniß zur Komödie: 87. Klassicismus: 106 f. Textüberlieferung: 108 f. Totalität in der Charakteristik: 110 ff. Sprache und Dramaturgie: 113 ff. Macbeth: 112 f. Sommernachtstraum: 118 ff. Einfluß auf Schiller: 234
Solger 266
Sophistik 101 ff.
Sophokles 104 ff. Textüberlieferung: 107 f. 109 f. Totalität in der Charakteristik: 110. 112. Sprache und Dramaturgie: 113 ff.
Southampton, Graf, 125. 137
Spindlers Jude 256 f.
Sterne (Yorik) 259
Stil 97 f. 102
Sue, Eugen, 257
Symbolik 273. 320 ff. 330 f.

Thorwaldsen 109
Thümmel 290
Tieck, Ludwig, 122. 125. 135 f. 149 263. 266. 272. 356. Zerbino: 276 279. Genofeva: 293 f.
Todesgenius 190
Tragödie, Prinzip der griechischen: 26 f.
Trippel 193

Ueberbildung, moderne, 268 f. 288 f. 294 f.
Uhland 354 ff. Verhältniß zu Goethe: 356. 366. Gedichte: 272. 303. 350 f. Plan zum Johannes Parricida: 359 f. Behandlung der Götter- und Heldensage: 358 f.

Velde, van der, 284
Venus von Milo 109 f. 113
Verrina 216 f. 222. 230 ff.
Voltaire 290. Beurtheilung Shakespeares: 106. Einfluß auf Schiller: 237
Voß, J. H., 266

Wackenroder 263. 290
v. Wangenheim 363.
Weisflog 284
Wieland 290
Winckelmann 154. 162 ff. 173. 180 f. 203. 263
Wolfram von Eschenbach 94
Würtemberg s. Schwaben
Wunderhorn, des Knaben: 263 f.

Zschokke 284

W.Y.B. 10/6,

T.C.126658